MORITZ GEIGER

INTRODUCCIÓN A LA ESTÉTICA

Traducción de RAIMUNDO LIDA

PUBLICACION DEL CENTRO
ESTUDIANTES DE HUMANIDADES
LA PLATA
1933

Dentro de la escasa bibliografía española sobre esta materia, la INTRODUCCIÓN A LA ESTÉTICA *que hoy ofrece el Centro de Estudiantes de Humanidades, es sin duda una contribución singularmente valiosa. Lo es por el serio espíritu filosófico que la anima y, sobre todo, por la diafanidad con que el autor sabe organizar el complejo material presentado. Cualidades que tan de menos se echan, por ejemplo, en las farragosas exposiciones de Meumann.*

Para los lectores de habla española, Moritz Geiger es ya conocido, gracias a la Revista de Occidente, por su estudio sobre la "Acción profunda y acción superficial del arte", *uno de los cuatro ensayos reunidos en su volumen de* "Zugänge zur Aesthetik" (***Aproximación a la Estética***). El presente *trabajo forma parte del tomo de Filosofía sistemática publicado por Paul Hinneberg* (*Berlín-Leipzig, Teubner,* 2ª. *edición*) *en la colección de* "Die Kultur der Gegenwart (***La cultura actual***). Constituye, *como se verá, un panorama breve y sagaz de las direcciones fundamentales de la Estética, no dispuestas por orden de simple sucesión cronológica, sino de acuerdo con la articulación natural de los problemas y de las actitudes teóricas.*

MORITZ GEIGER

INTRODUCCIÓN A LA ESTÉTICA

INTRODUCCION

Los adversarios de la Estética. Son muchos los enemigos de la Estética. Lo es el artista, temeroso de verla legislar ininteligentemente sobre su propia actividad creadora. Lo es el amante de las obras de arte, poco dispuesto a admitir indicaciones acerca de qué debe él considerar hermoso, y a mirar desvanecerse su goce inmediato bajo la agria luz de un análisis disolvente. Lo es el historiador del arte, que rehuye toda pedantesca disertación sobre lo que se ha de aprobar o rechazar a lo largo de la sucesión de los estilos, y quiere ver asegurada la razón — razón viva — de lo histórico. frente a todas las teorías estéticas.

Pero el ataque más profundo, el que llega a las raíces mismas de la ciencia estética, es el favorecido por el *irracionalismo* filosófico, hoy más poderoso que nunca. Para el irracionalismo, toda ciencia es mera forma artística, amoldada al árbol floreciente de la vida. Se podrá a lo sumo — afirma el irracionalismo — reconocer a la ciencia títulos suficientes para acercarse a las formas muertas del mundo inorgánico; pero su intromisión en el dominio de las vivencias profundas, de lo estético o de lo religioso, significa

una verdadera violación de límites. Pasaron ya los tiempos en que Baumgarten, en el racionalista siglo XVIII, creía necesario justificarse por el hecho de atender — él, todo un filósofo — a un asunto de tan escaso valor como es la belleza. Para el irracionalismo lo supremo e inaccesible no es la ciencia, sino la Vida. El irracionalismo ha subvertido los valores del pasado. El hombre de ciencia no ha de penetrar en el santuario de lo estético; no ha de pisar la zona prohibida de las profundidades vitales, que ascienden a la superficie en lo estético.

Indudablemente el irracionalismo toca importantísimos problemas filosóficos. No es éste el momento de dilucidarlos. Podemos, desde el punto de vista metafísico, estimar o desestimar cuanto queramos la ciencia estética. Pero es indiscutible que hay que reconocerle a la ciencia el derecho de explorar razonada y sistemáticamente el dominio de la valoración estética, como explora todas las demás zonas de la realidad. Proceda de igual modo aquí, en la medida de sus fuerzas. Quien vea destruído su goce estético por obra de la ciencia, manténgase lejos de ella; y haga lo propio aquél cuya creación artística o cuyo conocimiento histórico son dañados por la ciencia. Las deformidades y extravíos de la Estética no pertenecen, en rigor, a la Estética misma; son obra de guerrilleros incapaces. La Estética aspira a ser, ante todo, una provincia de la investigación científica: nada más.

Dificultades del método estético. La Estética sería invulnerable a todos los enemigos exteriores, si no llevara en la propia entraña su mayor enemigo: su incapacidad metodológica. Si es cierto que para transformar un *conjunto* de conocimientos en un *sistema* de conocimientos, en una verdadera ciencia, es condición primerísima el empleo seguro de un determinado método general, entonces la Estética no es hoy ciencia, ni lo fué nunca.

Ampliase continuamente el círculo de los hechos aislados y de los complejos de hechos que se logran iluminar. De todas partes afluyen a la Estética nuevos conocimientos. Pero falta el principio unificador capar de someter estos conocimientos tumultuosos de acuerdo con un criterio universalmente válido: falta un punto de vista que reduzca lo múltiple a la unidad. No hay viento filosófico, cultural, científico, que no sacuda a la Estética como a una veleta. Alternativamente es tratada como ciencia metafísica y como ciencia empírica; ya como normativa, ya como descriptiva. Para unos, sólo tiene derecho de cultivarla el artista; para otros, el espectador, el aficionado al arte. Hoy el arte parece ser el centro del mundo estético, y la belleza natural una simple etapa preparatoria; mañana se descubre en la belleza artística una belleza natural de segunda mano. Verdad es que no todas las direcciones metodológicas que ofrece la historia de la Estética tienen hoy representantes; pero ig-

noramos si el curso filosófico de nuestros propios tiempos no está por llevar de nuevo a la luz ciertos métodos abandonados desde hace mucho tiempo, y por relegar al olvido orientaciones hoy dominantes.

La raíz de la inseguridad metodológica de la Estética está en la inseguridad de su punto de partida. Las verdaderas *ciencias de hechos,* como la Física, la Historia, la Geometría, parten de un círculo de hechos segura y claramente delimitado: de procesos físicos, de acontecimientos históricos, de formas espaciales. Pero la Estética, ciencia axiológica, ciencia que aspira a fijar las leyes del valor estético, se muestra incapaz de afirmar en términos precisos cuáles son los objetos cuyas leyes pretende inquirir.

En efecto: imposible hallar objetos estéticos cuyo valor haya sido siempre respetado por la controversia. Las cantatas de Bach y los lienzos de Rafael, las estatuas de Policleto y los dramas de Shakespeare: no hay obra maestra que no haya sido rechazada por alguna época o por alguna escuela estética. Para sentar firmemente el valor de esas obras contra todas las negaciones, es menester un conocimiento de la belleza que sólo puede adquirirse mediante el contacto, precisamente, de esas obras. Lo que hay de trágico en toda auténtica ciencia de valores es que sus análisis corren el riesgo de girar en círculo, de erigirse sobre una base que sólo la ciencia misma ha de fundamentar. Los cánones aplicables al juicio estético y a

la experiencia estética varían con las culturas, con las épocas, con los pueblos, con los hombres, y no hay dónde hallar un criterio que decida cuál de esos cánones, tan variables todos, deba preferirse a los demás.

Podría caracterizarse la historia de la ciencia estética como historia de los ensayos tendientes a superar el dilema de la *relatividad del juicio* y de la experiencia, por una parte, y la *objetividad de la ciencia,* por otra; vale decir, la historia de los esfuerzos realizados por reducir ese inestable material de experiencias y juicios relativos, a la rígida mole de un sistema estético objetivo. Continuamente han surgido puntos de mira nuevos; se ha encarado el problema del valor estético en direcciones sin cesar renovadas. Y aun cuando hasta hoy no se haya logrado llegar a una solución capaz de neutralizar el abigarramiento de luces en que brilla, tornasolado, el problema, cada uno de esos intentos ha revelado un nuevo grupo de hechos y enseñado a considerar desde un nuevo ángulo el material existente. Esa labor estética de dos milenios no ha sido, de ningún modo, despreciable.

Dos métodos de la Estética. Dos rutas ha seguido la investigación en sus esfuerzos por contrarrestar esa *relatividad empírica* de lo estético. Ofreciasele, por ejemplo, la posibilidad de dejarla a un lado, desde el comienzo, y ponerse derechamente en camino hacia la Estética absoluta.

La cual, por su parte, no debía atribuir excesiva importancia a esa relatividad empírica del juicio, ni sentirse amenazada por ella, como no se siente amenazada la Física por análoga disparidad de juicios en su propio terreno. Los griegos creían que el sol giraba alrededor de la tierra; nosotros estamos persuadidos de lo contrario. Esta diversidad de pareceres deja intacta la existencia de una verdad física absoluta. El alcance de la oposición de opiniones queda circunscrito dentro de lo psicológico. ¿Por qué no había de ocurrir lo mismo con el conocimiento estético? La relatividad del juicio estético tampoco sería más que un accidente, psicológicamente explicable, y susceptible de ser superado mediante la fijación de una *norma estética*. Bastaría con dejar establecido, de una vez por todas, qué propiedades debe poseer un objeto para ser estéticamente valioso: y no contentarse con ir enumerando lo que constituye el valor estético a juicio de este o aquel autor. Entonces la experiencia estética subjetiva y variable se esforzaría en vano por embestir contra aquel conocimiento estético objetivo. De ahí que la tarea inicial de la investigación estética debía consistir en determinar cuál es el fundamento de la esencia del valor estético. Una vez hecho esto, sería posible examinar los títulos de cada juicio estético y de cada experiencia estética. La Estética sería, pues, centralmente, una *filosofía del valor estético*.

El otro camino por el que marchó la Es-

que estorban la constitución de la ciencia estética proceden de esa antítesis entre métodos axiológicos (estimativos) y métodos descriptivos. Vacilaciones que hasta hoy no se han logrado extirpar.

I

LA ESTETICA AXIOLOGICA

Estética heterónoma. El método axiológico-normativo debe afrontar una ardua tarea. Se propone alcanzar normas seguras acerca del valor estético. Mas tales normas no se hallan impresas en el espíritu humano con la palpable evidencia de los axiomas matemáticos. De ahí que para entrar en su posesión se requieren caminos indirectos. Se hará derivar entonces lo bello de una esfera extra-estética del ser o del valor, esfera asentada ya con solidez (supuesta o efectiva): la Estética se fundamentará *heteronómicamente*.

Estética metafísica. Objetiva e históricamente, a la cabeza de estas estéticas heterónomas se halla la *estética metafísica*. Si se hace entrar el valor estético en la arquitectura de un sistema filosófico y se admite la belleza como elemento en el edificio de la realidad última, se le asegura por lo mismo una significación objetiva. Por derivación metafísica se puede entonces determinar lo que es bello y lo que no lo es, y todas las vacilaciones de la relatividad empírica quedan superadas por lo absoluto de la Metafísica.

Estética idealista. La estética sistemática tomó ese camino, ya desde sus comienzos, con la doctrina platónica de las ideas. El principio supremo de la belleza no se encuentra, según Platón, en este mundo. Las Ideas mismas — que habitan un reino supraterreno, más allá de todo lo empírico — son los modelos de toda belleza, como lo son de la verdad y del bien. Toda hermosura terrenal es sólo un reflejo de la belleza supraterrena de las Ideas; y en la medida en que las cosas concretas participan de las Ideas, son hermosas. No cabe hallar anclaje más profundo para la belleza. El soporte del valor estético es el fundamento mismo del mundo; la belleza ha sido investida de soberana dignidad metafísica. Pero esta suprema dignidad sólo corresponde a la belleza natural: sólo ella es capaz de reflejar directamente las Ideas, El arte es, para Platón, una mera imitación de la naturaleza, vale decir, una simple copia de copias de las Ideas. La estatua de un hombre, por ejemplo, no es más que una imagen irreal, una imagen *en apariencia,* de lo que la naturaleza ofrece *en realidad.*

La estética metafísica de épocas posteriores se apropió a menudo la teoría de las Ideas, pero no siguió a Platón en su desestima del arte. Ya para el antiguo neoplatonismo de Plotino el arte representa *inmediatamente* las ideas, sin necesidad de acudir al rodeo de la naturaleza. El arte, por ser creación libre, se halla en condiciones de re-

flejar las ideas con más perfección que la naturaleza misma. Con estos conceptos, Plotino abraza toda la estética idealista del siglo XIX, — siglo que halló las más variadas fórmulas para expresar la relación de la belleza artística con la esencia ontológica del mundo, de acuerdo con el sistema metafísico dentro del cual edificaba su estética. Schelling veía en la belleza artística la representación de lo infinto en lo finito; Solger, la manifestación inmediata de la esencia de Dios; Hegel, Federico Teodoro Vischer y E. Hartmann, el resplandor de las ideas en lo sensible; Schopenhauer encontraba, en las vivencias estéticas de la pintura, de la plástica y de la poesía, una intuición del mundo de las ideas emancipada del querer, de la voluntad empírica, y en la música una imagen de la cosa en sí, de la Voluntad. Pero como también la estética del siglo XIX afirma su solidaridad con la Metafísica, es el *contenido* de las apariencias sensibles — contenido que depende del fundamento metafísico del mundo — lo que les imprime el sello de la belleza.

Estética racionalista. Todo espíritu artísticamente dotado siente en la experiencia estética la vecindad de los más íntimos fundamentos del mundo. Pero el racionalista estricto no puede ver en ella más que una etapa, como tantas otras, en la escala jerárquica de las formas del conocimiento humano. Para el racionalismo, el *co-*

nocimiento racional es la suprema actividad humana. Quien parta de semejante postulado debe considerar también la *intuición,* el contacto afectivo con el objeto — característico de la vivencia estética — como una claudicación de aquella forma soberana de actividad espiritual.

No faltan autores que, dentro de la estética metafísica, hayan elevado a principio ontológico esta valoración racionalista de lo estético. En el siglo XVIII, Baumgarten, el padre de la ciencia estética, distinguió, de acuerdo con el sistema de Leibniz y el de Wolff, dos especies de conocimiento: uno superior, el conocimiento racional; otro inferior, el sensorial e intuitivo. Cada uno de estos conocimientos posee una perfección característica: La perfección del conocimiento superior, racional, es la verdad; la del conocimiento inferior, sensible, es la belleza. Cuanto más alto es el lugar que un ser ocupa en la serie de las mónadas — las sustancias metafísicas —, tanto más racional y distinto es su conocimiento. De Dios, la más alta de las mónadas, sólo puede haber representaciones claras, racionales; por consiguiente, lo bello está desterrado de su reino. La esencia de lo bello es imperfecta. (¿Será efectivamente una misma zona de la realidad la que Solger, extático, ensalza como suprema manifestación de lo divino, y la que Baumgarten y sus discípulos, en la atmósfera pequeño-burguesa del siglo XVIII, tratan de definir sistemáticamente?)

La fuerza de toda estética metafísica reside en la seguridad que confiere a las normas estéticas. No deja subsistir dudas. No se espanta por ninguna relatividad. Mas el precio de esa seguridad es el tener que unir su propio destino al de la Metafísica. En el fondo, la inseguridad de la norma estética no queda de ese modo extirpada, sino sólo cubierta con un velo, pues que se la oculta bajo la inseguridad del sistema metafísico. Si se niega el sistema, la estética se viene abajo con él. Así se explica que la ciencia de los que se mantienen escépticos frente a la Metafísica mire con poca simpatía la derivación metafísica de la Estética: preferirían verla apoyada en sus propios pies. Pero los escépticos no presentan ninguna prueba contra la deducción metafísica. Y cada metafísico nuevo intentará a su vez esa deducción, pues para él su sistema es el definitivo y su estética se halla, por tanto, libre de toda inseguridad.

Si bien es cierto que el método metafísico no es susceptible de refutación radical, se puede afirmar, no obstante, que resulta estéril cuando no se asocia a una estética empírica. ¿Cómo habría de saber la estética metafísica que lo que ella, basada en deducciones, señala como *hermoso,* concuerda con lo que empíricamente suele gozarse como hermoso? La belleza metafísicamente deducida queda flotando en el aire cuando no coincide con la belleza empírica, cuando no re-

cibe la menor sanción de parte de lo empírico.

Hasta podría suceder que este rodeo metafísico no fuera imprescindible. Acaso se dé la posibilidad de explicar la esencia de lo bello sin recurrir a la Metafísica, mediante un conocimiento inmediato. Y así es cómo, en efecto, la mayoría de los sistemas en que se ha traducido la estética normativa intentan alcanzar conceptos normativos válidos sin el auxilio del razonamiento metafísico.

Fundamentación moral de la Estética. Privada del apoyo de un sistema metafísico, la teoría estética normativa busca otras esferas del ser o del valor que garanticen su estabilidad y sean capaces de conferir a sus normas el carácter de absolutas. Se mide, por ejempo, el valor estético de una obra de arte por sus consecuencias éticas. El arte pasa a ser un medio de enseñanza y mejoramiento moral. En la doctrina platónica, el reverso de aquel rebajamiento de la belleza artística a una simple imitación de imitaciones de Ideas, está en la pérdida de todo criterio autónomo para juzgar la belleza: en una obra artística no hay que considerar otra cosa que su eficacia moral. En la República ideal de Platón no hay lugar ninguno para la belleza artística, que, bajo pretexto de agradar, enerva y desmoraliza. Sólo se toleran aquellas artes y estilos que presentan un asunto dig-

no en forma ruda y severa: himnos, tragedias de contenido moral.

Análogos puntos de vista — enseñanza, mejoramiento — fueron adoptados por el moralizante siglo XVIII, y bajo las más diversas formas, como fundamentación de la Estética (ejemplo: Sulzer). Pero lo que en Platón provenía de una inquebrantable parcialidad en la realización de su magno pensamiento político, era aquí expresión de ceguera estética y de pedantesca estrechez. De cualquier modo, ninguna de esas dos formas de derivación moral del valor estético influyó en el desarrollo de la estética científica.

La vivencia estética como conocimiento. Mayor significación poseen aquellas doctrinas que acercan lo estético a lo lógico, considerando la belleza como una forma de la verdad, y la vivencia estética como una forma del conocimiento. Tal fué la posición de todo el racionalismo de los siglos XVII y XVIII, desde Boileau *(rien n'est beau que le vrai)* y Shaftesbury *(all beauty is truth)*, hasta Baumgarten *(belleza es el conocimiento de la perfección sensible)*. Pero aun fuera del racionalismo propiamente dicho, muchas teorías estéticas contienen, implícita, la afirmación de que en la vivencia estética radica un momento o modo del conocer. Así, ya para Platón el placer estético era una *contemplación*, es decir, un reconocimiento intuitivo de las ideas bajo sus vestiduras terrenas.

Lo mismo puede decirse de toda teoría que vea la esencia de lo estético en sus determinaciones objetivas, en las obras de arte. Supongamos, por ejemplo, que una teoría defina la belleza—y así se ha hecho a menudo desde los antiguos—como la unidad en la variedad del objeto. Al punto se desprende una consecuencia: que el placer proporcionado por una obra de arte se basa en la captación de esa "unidad en la variedad". Pero tal captación es un conocimiento no desarrollado, no formulado en juicios, intuitivo, como en el ver un árbol está el reconocerlo. Semejante concepción sólo puede superarse (históricamente, se entiende; imposible hablar de superación real) haciendo residir la esencia de lo estético, no ya en determinaciones *objetivas*, sino en lo manera como el *sujeto* es afectado por el objeto. Cuando la belleza de un objeto consiste — como para la estética psicológica desde el siglo XVIII — en su capacidad de excitar sentimientos (Dubos), de deleitar, de agradar, sólo entonces se ha desterrado de lo estético toda huella de función cognoscitiva.

La autonomía de lo estético. Frente a esta amalgama de la estética con la Moral o con la Lógica, la gran conquista de la Crítica kantiana del juicio es haber fundamentado filosóficamente y asegurado la autonomía del dominio estético, su independencia con respecto a otras comarcas del ser o del valor. La distinción kantiana

de lo bello frente a lo bueno y a lo agradable — a la que la estética contemporánea (Jonas Cohn) ha añadido la precisa distinción de lo bello frente a lo verdadero — no ha podido librarse de objeciones; pero, no obstante, la autonomía de lo estético, basada en esa distinción, y que era ya, en la práctica, un hecho reconocido desde mucho tiempo atrás por todos los verdaderos artistas y amantes del arte, fué asegurada por Kant en teoría y para siempre.

Si la Estética, pues, no ha de crearse normas valiéndose de otras categorías axiológicas, sólo queda una solución: La esencia de lo bello debe ser determinada partiendo de la observación de los objetos bellos, de su procedencia, de su manera de ser sentidos por el sujeto. La investigación *inmanente* del terreno estético debe conducir al conocimiento de la esencia de lo bello.

La teoría de la imitación. Entre estos ensayos de determinación de la esencia del arte, uno de los más corrientes es el que aspira a resolver el problema estético con la afirmación de que *arte es imitación*. En el curso de la historia, tal teoría del arte como imitación ha sido refutada infinidad de veces y vuelta a afirmar otras tantas. Lo cual nos dice que hay fuertes motivos psicológicos y lógicos que la apoyan.

Siempre que una dirección pseudoidealista del arte pierde el sentimiento de lo natural y hace prevalecer la rutina y el amanera-

miento en perjuicio de una llana armonización con la naturaleza, sobreviene la reacción realista o naturalista que adopta como enseña el retorno a la naturaleza. Su simple imitación aparece, en esas épocas, como fin supremo del arte. Así lo proclamó — lo más consecuentemente, es decir, lo más inartísticamente posible — el último período del naturalismo, a fines del siglo XIX.

La teoría de la imitación es, sin embargo, si prescindimos de todo filosofía propia de una época determinada, la concepción artística que se ofrece a la reflexión antes que cualquier otra. ¡Es tan evidente! Plástica y pintura no hacen sino reproducir objetos que se encuentran, o podrían encontrarse, en la naturaleza; la poesía reproduce sucesos... Luego la esencia del arte consiste en la imitación de los hechos naturales.

La teoría de la imitación parece así sencillísima. Pero cuando se procura llevarla seriamente a la práctica, surgen dificultades por todas partes. ¿Cómo puede haber en la imitación, por ejemplo en la fiel copia de un perro, valores estéticos que no hay en el modelo mismo? "Suponed que la imitación resulte perfecta: lo único que habremos ganado será tener dos ejemplares en vez de uno" (Goethe). De ahí que, si se pretende mantener semejante teoría, haya que recurrir a rodeos para explicar cómo la imitación tiene su derecho y valor propios frente al original. Así, para la teoría *selectiva* de la imitación, ese valor está en que la imitación artística

no es simple imitación, puesto que presenta la belleza natural libre de escorias e imperfecciones. Parecida concepción se refleja, rudimentariamente, en aquellas anécdotas de artistas de la antigüedad y del Renacimiento que componían sus ideales figuras femeninas con los rasgos de las mujeres más hermosas de la ciudad, copiando la cabeza de una, los brazos de otra, los pies de otra distinta. Ni aun dando a esta doctrina una forma menos pueril, sería posible que llegara a explicar cabalmente la esencia de lo bello. Pues ella supone que ya en la naturaleza está presente lo bello; que la imitación lo representa, lo realza, lo perfecciona, *pero no lo crea*. La teoría selectiva de la imitación requiere entonces como fundamento una teoría de la belleza natural... que nada tiene que ver con la de la imitación.

Otras adaptaciones de la doctrina de la imitación insisten más bien en la actividad misma de imitar, de copiar. El placer de imitar habría sido la causa que puso por primera vez en movimiento la actividad artística del hombre, y aun actualmente sería ese placer el estímulo más intenso para la creación artística (Aristóteles). Pero tal teoría falla en absoluto cuando pretende explicar por la obra de arte el goce no del artista sino del espectador. El espectador no participa en la actividad imitadora. Por lo cual Aristóteles se ve obligado a completar su poco fértil explicación admitiendo que el goce de *reconocer* lo imitado, lo representado

en la obra de arte, es un momento esencial del placer estético.

Hay otra manera posible de erigir la actividad imitativa en fundamento de teoría estética. Los pintores se esfuerzan, desde el Renacimiento, por aprisionar en la tela, con la mayor fidelidad posible, los objetos naturales. En consecuencia, estiman una obra de arte según la maestría con que el autor ha vencido las dificultades técnicas que se oponen a ese ideal. Pero semejante valoración no concuerda con el proceder real de esos artistas. Muy pocos pintores del Renacimiento se redujeron simplemente a imitar. La imitación renacentista de la naturaleza está fundamentalmente regida por principios formales. Pero tales principios son, para los artistas, supuestos evidentes de la creación estética, que no les es necesario conocer explícitamente. Son principios generales, incapaces de destacar la nota individual de la creación artística. Por eso la mayor parte de los artistas — y de los estetas del arte, desde el Renacimiento — adoptan como criterio estimativo la habilidad con que se logran superar las dificultades de la imitación: el conocimiento que la obra revela; el conocimiento técnico, sobre todo. Semejante valoración desconoce también el mérito artístico peculiar de la obra; carece de toda base que permita distiguir, por ejemplo, el valor de la Madonna Sixtina del de uno de esos relojes "artísticos" que llevan inscrito en la esfera el salterio íntegro. El dominio de la

técnica es igualmente admirable en ambos casos.

Todas las teorías de la imitación, por diversamente que se las elabore en particular, padecen de una serie de vicios radicales. El concepto de imitación sólo es utilizable legítimamente dentro de la pintura, la plástica, la poesía; no es aplicable a la música, ni a la arquitectura, ni al arte ornamental, ni a la danza, a menos que se acuda a retorcidas y arbitrarias interpretaciones. Por otra parte, la teoría de la imitación sólo tiene sentido cuando se la refiere a la belleza artística: sólo la obra de arte puede ser pensada como imitación; la belleza natural escapa de sus redes. Es necesario entonces volver, con Platón, a considerar la naturaleza como imitación de un mundo superior, o afirmar que la naturaleza misma es una obra de arte (Solger) creada por un artista divino; o que la naturaleza no ofrece valores estéticos sino cuando se la percibe como imagen (Konrad Lange, Oscar Wilde).

Por último, la teoría de la imitación no se justifica ni aun en las artes en que más evidente parece: pintura, escultura, poesía. La representación de un objeto es la condición, pero no el contenido de su valor artístico. Lo que importa no es que se trate de una representación, sino de *cómo* ha sido ésta realizada.

La teoría de la apariencia estética. Emparentada con la doctrina de la imitación, pero más profunda que ella, es la de la *apariencia* estética: teoría históricamente enlazada al pensamiento de Schiller. Vuélvese absurda cuando se la interpreta — y así suele hacerse — en el sentido de que la apariencia estética es análoga a las apariencias que distinguimos de la vida real: con lo que se quiere decir, por ejemplo, que tomamos por real, aunque sólo sea transitoriamente, la imagen pintada de un hombre, como tomamos por real lo que vemos en sueños. La teoría de la apariencia es, en cambio, razonable cuando quiere subrayar lo aparencial del objeto estético (la *irrealidad* efectiva del modelo representado, y su característica aptitud para ser transformado en imagen) y desarrolla las consecuencias de estos principios: Que en el arte podemos sentir la plenitud de la vida con mayor riqueza, con mayor profundidad, más inconteniblemente que en la existencia ordinaria, sin que por eso lo estético deje de ser incurablemente aparencial; que así nos elevamos del mundo cotidiano a otro mundo, no menos real — a su modo — que el primero; que los sentimientos que nos invaden frente al mundo aparencial — el asombro ante las hazañas del héroe, la indignación por la ruindad del malvado — son afines a los sentimientos de la vida real, sin ser idénticos; etc.

El fondo psicológico de esta teoría de la

apariencia puede presentar muy variada coloración. Unas veces se insiste en el hecho de que lo estético es sólo ilusión, o juego, o liberación de la enfadosa vida diaria; que mediante lo estético ascendemos del mundo real a una zona más vaporosa del ser: así interpretó el romanticismo la doctrina de la apariencia. O se atiende más bien a que el mundo estético, mundo aparencial, posee sin embargo una manera de realidad que, justamente por verse libre de los azares en que el mundo real se halla preso, es más honda que él, más grave y significativa. Ha sido E. Hartmann quien, partiendo del punto de vista del idealismo, llevó sus consecuencias, del modo más enérgico y profundo, a todas las ramificaciones de la teoría aparencial.

La estética objetivo-normativa. El principio de la imitación, como tal, — no su transformación en teoría de la apariencia — está hoy desahuciado por todas las estéticas de importancia, después de haber regido ilimitadamente desde Platón hasta fines del siglo XVIII. Sólo en el naturalismo de los últimos decenios del siglo pasado llegó a alcanzar una breve floración póstuma. La estética normativa, desde Kant, atiende en general a las condiciones del objeto estético mismo, pues aspira a encontrar la esencia de lo estético; pero no lo busca en la relación del objeto con la naturaleza imitada.

La estética formalista. Tres orientaciones ha seguido esa estética objetiva. Ante todo, la de la *estética de la forma*. Lo mismo da que sea uno u otro objeto el representado en la obra de arte: Todo su valor radica en las formas, en las relaciones y proporciones con que ha sido representado. El mérito de un cuadro está en la coordinación de sus partes, en el equilibrio de las masas, en la armonía de los colores. El de una pieza musical, en la relación melódica y armónica de los sonidos entre sí, en su combinación y arquitectura: en la "unidad dentro de la variedad", sobre todo. La obra artística total — concluye la estética de la forma — debe estar construída a modo que la multiplicidad de sus partes confluya en una unidad arquitectónica fácilmente aprehensible. Nada importa el *qué*, la materia que entra en esa unidad múltiple.

Ya en Platón despunta esta doctrina. Invade casi toda la estética del siglo XVIII, a través de la concepción metafísica leibniziana de la mónada como unidad en la multiplicidad. Y aún hoy se sigue reconociendo como principio estético parcial. Mas la verdadera estética de la forma rebasa los límites de ese principio, afirmando que el contraste, el acuerdo, la armonía, el equilibrio, la euritmia son los únicos soportes del valor estético. Kant, por ejemplo, sólo reconoce como belleza auténtica y "libre" a esa belleza formal. La belleza del hombre y del animal

(donde no entran las relaciones formales abstractas, sino las relaciones formales propias de este o aquel hombre, de esta o aquella especie animal) no es ya, para Kant, belleza "libre" sino "dependiente". Desde este punto de mira, los cánones de proporciones artísticas (Polícleto, Durero) no han de considerarse como doctrinas estéticas formales, puesto que no indagan las proporciones hermosas en sí, sino las porporciones hermosas del cuerpo humano. Y así es como, para Kant, sólo poseen belleza libre los arabescos, las combinaciones de colores, el libre juego de los sonidos, los tapices, etc., cosas que no *significan* nada, que no se relacionan con ningún objeto exterior. Zimmermann ha sistematizado prolijamente la estética de la forma siguiendo las líneas de la filosofía de Herbart.

No hay duda de que el formalismo destaca importantes valores estéticos; pero no logra abrazar el dominio todo de la belleza. Ya muestra su impotencia cuando quiere explicar la hermosura de un simple color. ¿Cómo referir a principios formales la belleza de un verde resplandeciente, sin caer en el absurdo? Pero donde más se revela su ineficacia es en el terreno de las creaciones estéticas superiores: ¿qué queda de la belleza de un paisaje primaveral, del contenido vital de una tragedia de Shakespeare o de una poesía de Goethe, si se las disuelve en puros momentos formales de valor?

La estética de las ideas. Una transición — muy próxima al formalismo — hacia otras especies de estética objetiva es la representada por la *estética de las ideas*, que juzga el objeto según la idea corporizada en él. El ejemplo de que siempre ha echado mano es el de la plástica griega. El artista griego no se esfuerza por reproducir con toda exactitud la naturaleza, sino por alcanzar la forma que traduzca con mayor pureza su idea del cuerpo humano. Por muy claro que sea el sentido de tal afirmación — al menos en el ejemplo citado —, lo cierto es que resulta muy difícil expresarlo en teoría. Desde Platón hasta hoy, pasando por Winckelmann y por los metafísicos del siglo XIX, se ha tratado de llegar, por todos los caminos posibles, al significado de las ideas. ¿Es la idea un ser trascendente que sirve de modelo a los objetos —como piensa Platón—, y al que deben éstos su belleza? ¿Es, por el contrario, inmanente a los objetos mismos, como una ley que tiene su sola razón de ser en los cuerpos a que se aplica? La idea de cuerpo humano, ¿es un concepto genérico abstracto, o es en cambio lo más inmediatamente perceptible, al punto de que se trasluce y manifiesta en el cuerpo más deforme? ¿La idea es el ideal, anterior, a todo lo empírico, o se alcanza en realidad a través de lo empírico, como una impresión de "término medio" producida por infinidad de percepciones de cuerpos humanos que se comparan entre sí (la "idea normal", de

Kant)? ¿Es la impresión que resulta de la recíproca anulación de caracteres individuales (Lipps)? ¿La idea traduce lo esencial de la especie mediante la exclusión de todo lo accidental, así se trate de una esencia hermosa como de una esencia fea (por ejemplo, lo de un sapo), o implica una idealización que toma únicamente lo que en un tipo es bello, para elevarlo a norma? ¿Es mera expresión de los rasgos corporales de la especie, o revela asimismo lo genéricamente humano en sus rasgos espirituales?

El decidirse por una u otra de estas antitéticas interpretaciones de las ideas depende, en primer lugar, de la filosofía en que se apoyan las concepciones estéticas enumeradas y, además, de la actitud que se adopte frente a la magna oposición de idealismo y realismo artístico. En efecto, quien afirme que todas y cada una de las artes deben combinar los datos de la realidad adaptándolos a las ideas, asignará al concepto de *idea* una amplitud mucho mayor que el que considere como principal fin del arte la simple imitación de la realidad. Para el primero — idealista —, la pintura, la poesía, la escultura y la música están igualmente al servicio de la representación de ideas; para él todas las artes serán idealizadoras, y buscará, por consiguiente, un concepto de *idea* capaz de abrazar a todas las artes. En cambio para el realista la idea carece de significado objetivo - normativo; sólo recurre a ella con fines historiográficos, para compren-

der históricamente las épocas de creación idealista. Esta anarquía de concepciones filosóficas y artísticas en el seno mismo del concepto de *idea,* explica por qué no se ha llegado aún a resolver el problema de la idea estética delimitando, imparcial y radicalmente, la parte de verdad contenida en la estética de las ideas, con relación a las otras doctrinas estéticas.

La estética orgánica. La estética de las ideas trata de iluminar el área toda de la Estética partiendo de un punto dado del arte: la plástica griega. En cambio la tercera dirección de la estética objetiva, la estética *orgánica* (las otras dos eran la formalista y la de las ideas) es más universal por su punto de arranque; no está ligada a ninguna manifestación artística particular. Naturaleza y arte son estéticamente valiosos, para los defensores de esta teoría, merced al *contenido vital* que ponen de manifiesto. Falto de vida y espíritu, todo objeto sería estéticamente ineficaz. Todo placer estético es placer vital que descubrimos en la materia. El revestimiento verbal, fónico, material, espacial, no es más que cosa externa, simple envoltura del contenido espiritual. El cuerpo humano es hermoso cuando sus formas reevlan una vida intensa, vigorosa, armónica o característica. Una melodía es estéticamente valiosa por la plenitud de valiosos acaecimientos espirituales que contiene, por las disposiciones y movimientos de

ánimo, por los afectos que los sonidos hacen brotar. Un monumento arquitectónico lo es por la fuerza impresionante de su vuelo, por su diáfana composición, por su flexible sumisión a la forma: cualidades espirituales todas, con que nuestro pensamiento vivifica la pétrea construcción.

Sólo a partir de la segunda mitad del siglo XVIII estas ideas se constituyeron en doctrina estética independiente. Herder inició la tarea. Schiller revuelve la nueva doctrina en todo sentido, sin alcanzarla a desarrollar claramente. El romanticismo se apodera de ella, la entiende con más hondura, pero se contenta con sembrar aforismos en torno suyo. La filosofía idealista del siglo XIX la transforma en sistema metafísico. Lipps la proyecta en lo psicológico. Pero el pensamiento básico queda inalterable: Es el contenido vital y anímico lo que valoriza a la obra de arte o a la naturaleza.

Dos formas suele adoptar este pensamiento, no siempre fáciles de distinguir una de otra, pero que imprimen al sistema dos tonalidades esencialmente diversas. O se insiste en la dinámica de las fuerzas *vitales,* o bien en las instancias puramente anímicas del sentimiento y de la expresión espiritual y psicológica.

Hay, así, en la estética de la arquitectura, direcciones que acentúan sobre todo el juego de fuerzas de las líneas, la armonía entre masas y soportes, el acierto con que se combinan las superficies para producir efectos

de ligereza juguetona o de grave pesadez. Otras veces la orientación vitalista de la Estética reduce el arte ornamental a la "vida" con que están dispuestas las líneas, a la forma en que se abren, se extienden, se encurvan y fenecen; hace consistir el valor de la música en la dinamismo de la sucesión de notas, en su precipitarse y contenerse, en su brotar, hervir y corretear (Hanslick); ante la conformación del cuerpo humano, subraya su dinámica visible (gracia, elasticidad, solidez y fuerza) o sus proporciones arquitectónicas, interpretadas a su vez como signos dinámicos.

Para otros estetas, por el contrario, lo decisivo no es la expresión vital sino la anímica. En arquitectura, concentran el valor de la obra en su contenido espiritual, en la expresión de una determinada manera de sentir la vida y el mundo — por ejemplo, en el trascendentalismo del estilo gótico (Worringer). En música, lo principal es para ellos la expresión dinámica de los estados de espíritu, de los sentimientos (Wagner y los adversarios de Hanslick). El cuerpo humano pasa a ser algo más que una cosa viviente: es la sede de rasgos espirituales, concentrados sobre todo en el rostro.

Lipps es quien con más rigor ha sistematizado esta orientación funcional y orgánica de la Estética, persiguiendo la marcha de los factores dinámicos hasta en la forma de los vasos griegos y en los detalles del estilo dórico. Pero aun cuando Lipps nos llegara

a convencer de que en tales motivos dinámicos y espirituales no se basan principios estéticos más amplios, lo cierto es que no ha logrado, con todo su agudo análisis, demostrar que esos elementos sean los únicos que intervienen en el valor estético. El mismo Lipps admite en su estética, junto a estos valores estéticos de contenido, una serie de principios formales. Quizá crea él en la posibilidad de poderlos reducir todos a principios funcionales y dinámicos. Pero es que al lado de cada interpretación funcional se alzan hostiles ciertos motivos artísticos que la rechazan en absoluto. Se destacan como cuerpos extraños en el edificio — por lo demás tan cerrado — del sistema de Lipps, como una demostración de que también esta estética del contenido debe reconocer fronteras.

La estética normativa que parte de la creación artística. Un punto de vista común domina a la estética de la forma, a la de las ideas y a la del contenido. Las tres parten de la obra artística conclusa y tratan de descubrir su valor estético en una u otra de sus condiciones: en la forma, en el modo de corporizarse las ideas, en el contenido anímico o vital. Poco les interesa que la obra sea una *creación,* un producto de la mano del artista; el valor estético de la Madonna Sixtina no variaría en absoluto por el hecho de que el cuadro hubiera caído del cielo en lu-

gar de haber sido pintado por un hombre de carne y hueso.

A esto se oponen otras direcciones de la Estética. No pueden ellas hacerse a la idea de que el artista no signifique nada para el valor estético de la obra de arte. La obra de arte es el resultado de una actividad del artista, y esto es lo que le confiere su valor. Ya se ha hecho antes referencia a una forma de esta doctrina: la que mide el valor de una obra de arte por los conocimientos que revela, por la maestría con que el artífice sujeta la materia a su voluntad. Pero esta teoría era harto superficial. Una segunda estética, infinitamente más profunda, encara el problema partiendo del artista. La creación artística no es una fabricación, comparable a la de un traje, una mesa o una máquina. Es una ejercitación de las fuerzas metafísicas más profundas de que dispone el hombre. La obra de arte es una objetivación de las fuerzas primarias de la vida; en ella resplandece la vida misma como potencia creadora. Por lo cual la obra de arte no ha de ser valorada desde el punto de vista del que la goza, del espectador, que sólo tiene ante los ojos el resultado, no el proceso de la creación (si bien en el resultado se revela el proceso). Toda la grandeza del arte consiste en ser irradiación del genio, obra del espíritu creador, ejercicio de fuerzas vitales.

Herder, indignado por la estrechez del Iluminismo, que sólo veía en el artista un dominador de reglas estéticas con las que

construye sus obras, opuso a esta árida concepción su teoría del genio creador. El romanticismo dió curso a una doctrina parecida con su propia valoración del genio artístico. Mas tarde la idea irrumpe entusiastamente en los escritos juveniles de Nietzsche. Gracias a ella el conocimiento del arte alcanzó profundidades antes desconocidas. Los que la preconizaban se proponían limpiar de detalles intrascendentes la biografía de los artistas, apoyándose en la teoría de la esencia y evolución artística del genio creador (Simmel, Gundolf). Pero en cuanto se intenta ampliar el alcance de este conocimiento para juzgar *estéticamente* la obra por el valor del genio que la produjo, se abandona en realidad el punto de mira estético. El valor estético de una obra debe decidirse por la obra misma, sin necesidad de recurrir al conocimiento de la personalidad del autor ni al de sus otras obras. Si esta doctrina quiere ser estéticamente provechosa, ha de atender también a la forma objetivada, donde la irradiación artística aparece como obra conclusa; el valor estético debe ser inferido partiendo de la cristalización de la personalidad artística en la obra de arte. Si se consigue librar esta concepción de la vaguedad y de la fraseología en que la envuelven tan a menudo sus representantes actuales, y vestirla de sistemática claridad, se habrá enriquecido la Estética con un sistema de dilatados horizontes.

Volkelt y la multiplicidad de las normas estéticas. Las diferentes tentativas enumeradas fracasaron al querer establecer una norma estética unitaria. Todas contienen un núcleo de verdad, pero todas hacen de ese núcleo un principio al que pretenden someter violentamente el dominio entero de la Estética. De ahí que se haya tratado de evitar semejante parcialidad reconociendo, en vez de un principio único, diversas normas simultáneas Así, Volkelt admite cuatro normas fundamentales, todas pertenecientes al terreno de la estética del contenido. Con lo que surge, por cierto, una nueva dificultad: ¿Cómo es posible que para la delimitación de un solo valor estético tengan vigencia al mismo tiempo una serie de normas distintas? Para salvar el obstáculo, será menester afirmar un principio único, una norma única, a la què estén subordinadas todas las demás: norma de carácter puramente formal, cuya justificación, por lo tanto, esté parcialmente en las distintas normas particulares. O bien se buscará la unidad de lo estético y de sus normas en una fuente extraestética: por ejemplo en la significación metafísica de lo estético, en su teleología, en la acción psicológica general de todo lo estético, en su origen psicológico. Volkelt se ha decidido por este último criterio de unificación de las normas estéticas fundamentales. Hablaremos de esta solución suya al tratar, precisamente, de la estética psicológica.

Las propiedades de lo estético según Kant.

El fracaso a que han conducido todos los esfuerzos por la constitución de una estética normativa de validez general ¿se debe al empleo de métodos deficientes o a causas más profundas? ¿Se explicará acaso por el carácter peculiar del valor estético, incapaz de condensarse en normas de validez general que abracen todas las épocas y todos los pueblos?

Hubo de llegar el día en que la formulación de estas preguntas pasara a primer plano, invirtiéndose el modo habitual de plantear el problema (como se hizo con los vanos intentos de solución de la cuadratura del círculo, del movimiento continuo, de deducción del axioma de las paralelas): En vez de esforzarse por alcanzar directamente la solución, se trató de demostrar la *imposibilidad* de la solución.

Fué Kant quien asumió esa actitud. Después de él, resulta efectivamente imposible hallar leyes de validez general para la valoración estética. Imposibilidad que se explica por el carácter peculiar del juicio estético. El juicio estético está, en principio, fundamentado de distinto modo que el juicio de conocimiento. El juicio de conocimiento — *esta rosa es blanca* — contiene una declaración sobre las propiedades objetivas de la rosa. No así el juicio estético: *esta rosa es bella*. La belleza no es una propiedad de la rosa. Ese juicio estético expresa sólo que la rosa es objeto de agrado para un sujeto.

El contenido del juicio estético es la reacción del sujeto, no la propiedad del objeto. *Esta rosa agrada:* tal sería la forma adecuada de este aspecto del juicio estético, de igual manera que el juicio *este alimento es bueno* no expresa ninguna cualidad del alimento mismo, sino la admisibilidad del alimento para un sujeto.

Por lo demás, según Kant, hay diferencias esenciales entre el juicio estético y el juicio sobre lo agradable. El juicio de agrado exige únicamente validez para el sujeto que goza. *Este alimento es bueno* equivale a *este alimento me gusta.* En cambio el juicio estético exige *validez general.* Cuando nos agrada un monumento, un cuadro, una poesía, de ningún modo creemos que este agrado sea una vivencia accidental — que pudo también haber sido otra — sino que exigimos de cuantos ven el cuadro o escuchan la poesía, el mismo juicio que hemos emitido y que basamos en nuestro propio agrado. Por otra parte, es imposible hallar un fundamento que justifique esta pretensión, como lo es el demostrar, por ejemplo, que *esta noche ha llovido.* Al pronunciar el juicio: *esta rosa es bella,* no nos hemos basado en percepciones del objeto *rosa,* dispuestas por nosotros lógica y conceptuamente; no hemos acudido a criterios con cuyo auxilio podamos juzgar si la rosa presenta o no determinados caracteres estéticamente valiosos. El único juez ha sido nuestro placer. Es bello todo lo que "agrada en general sin

concepto". No es posible demostrar a los demás —' persuadirles, sobre la base de normas generales — que deben juzgar exactamente igual que nosotros, puesto que nosotros mismos tampoco nos basamos en tales normas. De ahí que nada tengan que hacer en Estética las normas de validez general. Mi pretensión de que todos deben reaccionar ante el objeto estético como lo he hecho yo, es indispensable (no puede separarse de juicio estético), pero también es indemostrable (no se puede fundamentar mediante normas estéticas). Imposible, pues, para los kantianos, constituir la Estética como una ciencia de normas de validez general.

¿Cómo ha de entenderse, pues, la peculiarísima naturaleza del fenómeno estético? ¿Qué raro sentimiento es éste, que no se contenta con ser individual y accidental, como el dolor o la ansiedad, sino que pretende tener validez común? Semejante oposición con respecto a los demás sentimientos sólo puede explicarse admitiendo que el sentimiento estético no depende de las cualidades accidentales del sujeto, como ocurre, v. gr., con el dolor provocado en tal o cual persona por la muerte de un ser querido. Al contrario, la validez general del sentimiento estético se comprenderá si se concibe este sentimiento como acción de resortes espirituales que se encuentran necesariamente en todo hombre. Y esto es lo que en realidad

acontece, según Kant. Cuando aprehendemos estéticamente un arabesco, el consiguiente placer es producido por el libre juego con que, en el acto de aprehensión, actúan conjuntamente la sensibilidad y el entendimiento, no ligados — como en el conocer teórico de un objeto — a moldes conceptuales. Sensibilidad y entendimiento son facultades espirituales que hacen fundamentalmente posible la constitución de objetos para la conciencia, como lo expone Kant en su crítica de la razón teórica. El sentimiento estético se basa, pues, en el libre acuerdo de dos factores que poseen validez general, como que son necesarios para la aprehensión de todo objeto. Esto es lo que autoriza al sentimiento estético a pretender también validez general, aun cuando — como queda dicho — no hay manera de mostrar conceptualmente lo justificado de esa pretensión.

De ser exactas las afirmaciones de Kant, suministrarían ellas una doble explicación: la primera, de por qué aparecen incesantemente nuevos ensayos de transformar este "carácter de exigencia" del sentimiento estético (Jonas Cohn) en normas conceptuales de validez general, puesto que el pensamiento ingènuo sentirá siempre la necesidad de demostrar también lógicamente los derechos de su valoración estética a la aceptación general. Y por otra parte, ya que lo bello agrada sin concepto, todos estos ensayos de estética normativa deben necesariamente dar en falso: la validez común del

sentimiento de placer nunca podrá medirse por su adecuación a una *norma* general.

Objeciones. La solución kantiana no está exenta de dificultades. Si el sentimiento estético es realmente la expresión de facultades cognoscitivas de validez general, ¿no habrá que admitir también que en todos los hombres los mismos objetos deben provocar un sentimiento estético determinado, así como las facultades cognoscitivas universalmente válidas constituyen el fundamento del juicio lógico verdadero? Y si esta consecuencia es correcta, ¿no se podría asimismo señalar cuál debe ser en el objeto la condición apta para suscitar el libre acuerdo de las facultades cognoscitivas? Kant siguió, de hecho, este camino, y no sólo al sentar la afirmación, puramente formal, de que los objetos deben estar conformados por sus fines a ese libre juego y poseer, en consecuencia, una "finalidad sin fin" (vale decir, sin un fin susceptible de ser formulado conceptualmente, como es el que rige en el mundo de las cosas). Kant hace además indicaciones materiales sobre las propiedades que deben reunir los objetos aptos para la producción del placer estético: indicaciones encuadradas esencialmente en las fronteras de la estética formalista. Mas con esto pierde toda su fuerza la objeción kantiana, que en otro lugar hemos mencionado, contra la estética normativa.

La época inmediatamente posterior a

Kant atendió poco a sus reflexiones contra la aceptación de normas conceptuales de validez general. En su elaboración de los principios kantianos, insistió más bien en la idea de que las fuentes subjetivas del placer estético son de naturaleza universal; y dirigiendo sus investigaciones en ese sentido, vino a dar una vez más en el dominio de la Metafísica. Después de la caída de la estética metafísica, volvió a despejarse el camino, lo que permitió el empalme con la tendencia kantiana, opuesta — con su acentuación de la subjetividad de lo estético — a la estética normativa. Pero si bien se conservaba aún interés por las distinciones críticas de Kant, se demostraba en cambio un sentido filosófico muy deficiente. Y así es como la subjetividad en que se basó entonces la Estética ya no fué la *regularidad legal de la conciencia* — subjetividad espiritual —, sino la *subjetividad de las vivencias accidentales del individuo.*

II

LA ESTÉTICA EMPÍRICA

Orientación empírico-genética. La segunda mitad del siglo XIX comportó una ruptura radical con la estética normativa. Pasó a primera línea la estética empírica, descriptiva. Pero esta subversión del método no fué el fecundo resultado de un desarrollo inmanente de la ciencia estética. No es que se llegara, partiendo del examen de los principios (después del desaliento causado por las erróneas tentativas de alzar en bloque la carga de la Estética por medio de un único principio rector), no es que se llegara — decíamos — a la idea de transportar esa carga en pequeños trozos separados, mediante la investigación de los hechos, uno a uno. La Estética nunca conoció la felicidad de un desarrollo inmanente. Siempre fué, en sus métodos, un apéndice de las grandes corrientes filosóficas de cada época. Fué racionalista cuando los tiempos eran racionalistas, fué metafísica con los metafísicos, sensualista con los sensualistas. Cuando la ola empirista embistió ruidosamente contra el refugio de lo espiritual — filosofía, ciencia —, la Estética siguió complaciente al empirismo. Perdió, con Fechner, el método "des-

de arriba", el método de la deducción que parte de principios filosóficos, y se hizo estética "desde abajo": aspiró a construir un nuevo edificio de estilo empirista mediante la investigación de los hechos particulares.

El que la experiencia estética varía de sujeto a sujeto y que el juicio estético es relativo y subjetivo, dejó de considerarse como un hecho científico desprovisto de mayores consecuencias y superable por un punto de mira "absoluto". Alcanzar un criterio estético absoluto dejó también de ser el fin propio de la investigación. Lo reemplazaron el análisis y la sistematización de las vivencias efectivas y de los juicios empíricos. Pero con la simple enumeración de este turbio material nada se habría ganado científicamente. ¿Cuáles son los principios que permitirán introducir el orden en esa multitud caótica de hechos? ¿Cuáles los pensamientos directores, capaces de reducirla a la unidad de la ciencia? Tal fué la pregunta inmediata que hubo de planteársele a la estética empírica, y a la que ésta respondió de dos maneras: Ante todo, las transformaciones de la vivencia estética pueden comprenderse como *hecho histórico* y ser sistematizadas también de acuerdo con puntos de vista históricos, genéticos. En segundo lugar, es posible atender a la estructura de la vivencia estética en el sujeto psicológico, explicarla por las leyes generales de la Psicología y fundar así la Estética *sobre base psicológica*.

El método de la historia evolutiva. Bajo el influjo del darwinismo apareció una interpretación evolucionista del mencionado método histórico-genético. Fué siguiendo paso a paso los orígenes del arte y de la vivencia estética, hasta en el reino animal. Darwin mismo ofreció los primeros elementos para una estética evolucionista. El origen del sentimiento estético, sentimiento libre de todo contacto con la tierra, radica en motivos perfectamente terrenos: en la importancia que lo estético tiene, entre los animales, para la selección sexual. Los animales de más hermoso plumaje, de formas más bellas, de canto o voz más penetrante, son los preferidos por los del sexo opuesto.

Este método evolucionista ha presentado mucho material interesante, pero tropieza con obstáculos que no es posible dejar de tener en cuenta. Se muestra excesivamente propenso a establecer analogías precipitadas entre la vida de los animales y la nuestra. Así, uno de los ejemplos más brillantes de que echaba mano la estética evolucionista ha sido puesto en cuarentena por recientes investigaciones. Se admitía antes que los insectos acuden a las flores atraídos por su hermoso color; en cambio hoy se afirma (aunque no sin reparos) que los insectos carecen en absoluto de percepciones cromáticas. Sea cual fuere la verdad, el solo hecho de sentar esta afirmación resulta ya aleccionador. ¡En cuántos otros casos que no se han podido

FAHCE Biblioteca Central
22 946
7.01 GEI ej2
Fecha de Alta 22/08/03

aclarar aún, debe de haber llevado a error la analogía con nuestra propia vida mental!

Pero lo que menos puede esperarse de esas ideas evolucionistas es una explicación de la esencia del arte. El principio básico del historicismo —principio justificado, dentro de ciertos límites— de que la comprensión de un fenómeno sólo se alcanza por el estudio de su origen, ha sido perjudicial en esta como en muchas otras investigaciones sobre la esencia de las manifestaciones del espíritu. Admítase que el canto tiene su origen en el reclamo sexual de los pájaros: ¿y qué explicación nos da este hecho sobre la esencia de una sinfonía de Beethoven? El arte es para nosotros una realidad inmediatamente accesible; sus comienzos en el reino animal y en los pueblos primitivos no son más que inteligibles —aproximadamente inteligibles, por analogía con nuestra propia experiencia. Y es absurdo querer conocer lo inmediato, el arte mismo, a través de lo mediato, los comienzos históricos de su evolución.

Los orígenes de la música. Cada vez fueron hallando más representantes estas pretensiones exageradas del método evolucionista, como no podía menos de suceder en una época de auge del darwinismo y del historicismo. Grosse, por ejemplo, quiso inferir su concepción del arte evolucionado partiendo del origen del arte en

los pueblos primitivos. La Estética llegó a ser una indagación de los comienzos del arte en general. Pero también en este terreno se necesitó un largo aprendizaje para habituarse a manejar con prudencia los hechos, prescindiendo de las soluciones *especulativas* del problema de los orígenes del arte. Así es cómo todavía Spencer llega especulativamente a la conclusión de que la música (y con ella también la poesía, que en opinión de todos tiene raíces comunes con la música) debe proceder del lenguaje animado por la pasión; pero los hechos muestran que el canto y el habla son cosas tan distintas entre los pueblos primitivos como entre nosotros. Por su parte, Wallaschek creyó posible demostrar que lo más característico de la música primitiva no es la sucesión melódica de las notas, sino el compás. Bücher hizo derivar del ritmo del trabajo corporal el ritmo del canto primitivo: a fin de acentuar y facilitar la ritmación de los movimientos requeridos por el trabajo —al alzar y bajar el martillo, por ejemplo—, se cantan series rítmicas de notas, que se van independizando progresivamente. En cambio Stumpf considera como rasgo esencial de la música la división en intervalos de la línea tonal, originariamente continua. En cuanto al origen de la música, radicaría en las señales acústicas a distancia usadas por los hombres primitivos. Estos gritos a distancia habrían llevado a distinguir notas fijas; y en los gritos simultáneos de hombres y niños o de

hombres y mujeres, se habrían originado los acordes.

Los orígenes de las artes plásticas. Los ejemplos precedentes muestran con claridad el carácter de estos esfuerzos metódicos por explicar el arte de los pueblos primitivos mediante investigaciones realizadas en los actuales pueblos "en estado de naturaleza", como se les llama. Una tercera dirección paralela, muy frecuentada, consiste en examinar el desarrollo artístico del niño civilizado (Lamprecht y su escuela). Y no siempre con la prudencia debida. Se ha observado, por ejemplo, con no poca sorpresa, que los dibujos de las cavernas paleolíticas presentan un realismo que el niño civilizado sólo alcanza después de una larga evolución y con ayuda de modelos. Verworn propuso a este respecto una solución muy debatida. Los dibujos esquemáticos de los salvajes y de los niños serían producto de largas reflexiones; representarían, no las cosas mismas, sino ideas de las cosas *(arte psicoplástico)*. En cambio el arte figurado de los cazadores paleolíticos sería genuinamente *fisioplástico,* pues ya no expresaría un recuerdo alterado por la reflexión. De lo cual se infiere —y muchas otras observaciones sobre diferentes actividades lo confirman— que es imposible establecer un paralelo exacto entre el desarrollo artístico del niño y el de la humanidad. Bühler ha tratado, no obstante, de mostrar la legi-

timidad de su empleo siempre que se tomen las debidas precauciones.

Semper. En la investigación del origen de la arquitectura y de otras artes aplicadas, estableció Semper, en la segunda mitad del siglo XIX, ciertos criterios que continuaron luego dominando por largo tiempo. Semper hace derivar genéticamente todas las formas del arte y del adorno, en primer término, de las propiedades del material, de la técnica de su elaboración y del uso a que se destina: Las formas arquitectónicas, por ejemplo, se explicarían teniendo en cuenta la naturaleza de la piedra empleada y su manipulación; la ornamentación geométrica es para Semper el resultado natural de la técnica del tejido y trenzado, etc. Llega este autor a afirmar que el juicio estético sobre un objeto depende del conocimiento de su origen técnico: doctrina que más tarde halló su norma de valoración estética en el principio racionalista de que "belleza es finalidad".

Pero aun las afirmaciones meramente empíricas sobre el origen de las formas de arte han sido objeto de más de una objeción. Se ha negado que los motivos ornamentales geométricos sean simples productos secundarios de la técnica; del examen de un abundante material se infiere más bien que son formas estilizadas de plantas y animales.

Otros autores han querido demostrar que tanto la ornamentación geométrica como la

naturalista se explican genéticamente. De este modo, la dirección única en que Semper hubiera querido ver marchar todas las formas artísticas en su origen, se ha resuelto en una multitud de líneas entrelazadas.

La estética sociológica. Ya en las soluciones al problema del origen del arte, arriba indicadas, se introducían los factores sociales, junto a los técnicos y psicológicos. Tales factores pasan precisamente a primer plano en la *estética sociológica*, que considera y estudia el arte como fenómeno social. Pero, como ocurre en otras ramas de la Sociología, tampoco en la sociología del arte nos hallamos ante un método único, ni ante un único modo de plantear el problema. Tantas direcciones como investigadores. Sólo mencionaremos dos de los puntos de vista adoptados por la estética sociológica. En primer lugar, el *teleológico*. ¿Qué fines sociales cumple el arte? ¿Cuál es su objeto dentro de la sociedad? Con respecto al arte de los pueblos primitivos, la respuesta que durante mucho tiempo se dió a esas preguntas finalistas era que todas las prácticas artísticas poseen significación mágica. Ciertamente, no hay que desconocer el gran influjo de la religión en la vida del hombre primitivo; pero es de celebrar, no obstante, que el predominio absoluto de lo religioso haya cedido el lugar a una concepción que reconoce simultáneamente a la actividad estética los más distintos fines. De

esta manera ha distinguido Hirn muy diversos motivos animadores del arte primitivo: adoctrinación intelectual, incitación al trabajo o a la guerra, requerimiento amoroso, acción mágica.

La otra dirección de la estética sociológica no investiga los fines sociales, sino los *orígenes sociales* del arte. Pocas veces ha rehuído la tentación de reducir con manifiesta parcialidad todas las peculiaridades de la evolución artística a factores sociales. No reconoce problema inmanente en el arte, ni forma artística ninguna que no esté exteriormente determinada. En todas las épocas nace —según Taine— casi el mismo número de individuos dotados de temperamento artístico. El hecho de que desplieguen ese temperamento, y la forma en que lo hagan, depende del ambiente, del estado general del espíritu y las costumbres. Pero a su vez esta temperatura espiritual de cada época es el resultado de la raza, del clima y de los productos culturales anteriores. Esta teoría del medio ambiente, difundida también en Alemania entre 1880 y 1890, señala el más alto punto en la solución naturalista del problema del arte. Y es, por supuesto, incapaz de explicar cumplidamente lo que hay de irracionalidad y de vida en la creación artística de una época dada.

La estética psicológico-cultural. Frente a la estética tecnicista y sociológica, no se ha quedado atrás la corriente opuesta. En nuestro siglo ambos puntos de vista han sido acusado de materialismo. El arte no es una resultante de condiciones externas, sino expresión de la actitud espiritual del hombre creador, del sentimiento vital de la época. Ya Wölfflin, en el penúltimo decenio del siglo XIX (véase *Renaissance und Barock,* Munich, 1888), enseñaba a considerar el arte como expresión de la época. "La arquitectura es expresión de una época en cuanto que traduce la existencia corporal del hombre, su determinada manera de traducirse y de actuar, su ligereza jovial y su gravedad, lo excitable o sosegado de su carácter: en una palabra, el sentimiento vital de una época en sus relaciones *monumentales.*"

La fórmula de Schmarsow, según la cual el arte es la toma de posición creadora del hombre ante el mundo ambiente, podría servir de motivo central a toda esta dirección, que funda preferentemente sus afirmaciones en la historia del arte plástico. Riegl fué el primero en formular objeciones básicas contra la idea corriente de que la historia del arte es historia de la evolución del *conocimiento artístico;* por ejemplo, de la capacidad de imitar la naturaleza. No es el conocimiento, sino la *voluntad artística,* lo decisivo para la historia del arte. La rigidez de las estatuas egipcias no se explica por la in-

capacidad de imitar a la naturaleza: al contrario, es el resultado de una determinada voluntad artística que creó precisamente ese arte de orientación abstracta.

Worringer, discípulo de Riegl, hace a su vez derivar las más distintas voluntades artísticas de la distinta actitud del hombre ante el mundo ambiente: de su sentido o visión del mundo. Y, por último, Spengler, ampliando esta doctrina, ve en el arte propio de cada cultura —como en su ciencia, su religión, su política— un mero símbolo del estilo de alma de esa cultura. El alma apolínea del hombre antiguo se proyecta en la escultura, arte de la corporeidad de contornos netos; el alma fáustica del hombre occidental, dirigida hacia lo infinito, halla su expresión artística en la música.

Wölfflin. Una línea muy distinta en la evolución del arte en la que busca Wölfflin con sus *Conceptos fundamentales de historia del arte*. Wölfflin no desconoce, naturalmente, el arte como expresión del individuo, del carácter étnico y del sentido de la época. Pero el desenvolvimiento decisivo de las formas no está determinado por esos factores, sino por la evolución del *ver* artístico. El *ver* tiene su historia, y el descubrimiento de estas sucesivas etapas ópticas debe considerarse como objeto fundamental de la historia del arte. En toda evolución artística, un íntimo proceso psicológico, regulado por leyes, lleva de lo plástico

(táctil) a lo pictórico (óptico), de lo tectónico a lo atectónico, de lo rígidamente regular a lo libremente regular, de lo múltiple a lo unitario.

III

LA ESTÉTICA PSICOLÓGICA

El método psicológico. La investigación estética, durante los últimos decenios, no estuvo bajo el dominio de la tendencia genética, que no pasó de ser un canal lateral, con limitada zona de influencia. La corriente principal de la ciencia estética fluye más bien por el cauce de la estética *psicológica*.

La estética psicológica rechaza el objeto estético como punto de partida. Considerada exclusivamente desde el lado de los objetos, la analogía entre lo que se ha estimado como estéticamente valioso en las distintas épocas es mínima, y científicamente inaprovechable. ¿Qué hay de común entre la Venus de Milo y un retrato expresionista, entre un madrigal y una tragedia ateniense? Un solo rasgo: el haber sido motivo de *vivencia estética*. Por eso es necesario partir de la vivencia estética. La actitud estética, el placer y el juicio estético — en suma: la estructura de la conciencia estética — deben estar a la entrada de la ciencia estética. Y estudiar tal estructura por su forma, sus leyes, su origen y su curso, ha de ser la tarea central de la investigación. Pero ante todo, lo que llamamos objeto estético no es en sí otra cosa que una construcción mental: Una poesía es estéticamente importante, no como sucesión de vibraciones de aire, sino como su-

cesión de palabras llenas de sentido, comprendidas por el hombre y existentes por obra del espíritu humano; un cuadro tiene importancia estética, no como complejo de átomos, sino como mundo de color que sólo existe objetivamente para la conciencia. La Estética será entonces una parte de la Psicología o una psicología aplicada.

Dentro de este marco común, la estética psicológica es agitada por hondas controversias. A decir verdad, la única relación que une a investigadores como Lipps y Fechner es su común punto de arranque: el destacar la vivencia estética como centro de la investigación.

Fechner. La estética psicológica ya había florecido antes, durante un corto período, en la segunda mitad del siglo XVIII, especialmente en Inglaterra. Pero sólo alcanzó un reinado de larga duración por obra de Fechner, después de mediados del siglo XIX, al producirse el derrumbe de la estética metafísica. Frente al pensamiento atrevido y parcial, sistematizador y normativo del Hegel y F. T. Vischer, y a la fantasía de Schelling y Solger, la estética empírica de Fechner, estética "desde abajo", significó precisamente un descenso, no sólo desde las alturas de la especulación al llano de la experiencia, sino, a la vez, del empinado mirador desde el cual se observaba lo estético con criterio artístico, humano, filosófico — ya que no científico — al nivel de una manera

de observación perdida entre lo asistemático y lo trivial. La estética fechneriana carece tanto de penetración artística como de principios axiológicos capaces de discernir entre lo estético y lo extraestético. Cuando Fechner define: "bello es todo lo que suscita un placer superior (no sólo sensible), inmediatamente determinado por lo sensible", hace caer dentro de su fórmula lo mismo el edificante sentimiento religioso del que escucha un sermón que el elevado sentimiento patriótico del que asiste a una fiesta cívica. Fechner ha extendido más de lo justo los límites del placer estético, al punto de que con todos sus principios, aislados, faltos de sistema, resulta imposible, dentro del placer, separar el que es estético del que no lo es. Y esto puede comprobarse hasta en el más famoso de los principios fechnerianos: el tan discutido *principio de asociación*. Fechner distingue entre el placer producido por el objeto inmediatamente perceptible y el placer que provocan las asociaciones enlazadas al objeto. Una naranja no nos agrada sólo por su redondez y su color (factores directos del placer estético), sino precisamente "como naranja": intuímos mentalmente un objeto de perfume excitante, de fresco sabor, en un árbol hermoso, crecido en un hermoso paisaje, bajo un cielo tibio. Este ejemplo basta para probar cómo Fechner no respeta los lindes que separan las legítimas asociaciones estéticas de las otras.

La estética experimental. Como medio auxiliar para la investigación empírica, Fechner introdujo en la Estética el *método experimental.* El que tal método haya conducido a tan pocos resultados satisfactorios ha de achacarse menos a Fechner que a sus continuadores. Habría podido perfectamente servir de base a un sistema, pero a condición de no perderse de vista sus límites y el sentido de sus posibilidades. Para el empleo del método experimental, se requerían ineludiblemente observadores que poseyeran cultura y dotes psicológicas a la vez que estéticas. Sin cultura *estética,* tal vez se logre llegar a valiosas explicaciones sobre cuanto puede experimentarse frente a las obras de arte; pero como falta el enfoque estético adecuado, nada ganará con ello la ciencia estética. Sin cultura *psicológica,* se reunirán colecciones de juicios sobre lo que los distintos hombres o las distintas clases de hombres creen sentir ante un cuadro o un trozo musical, es decir, sobre lo que *se juzga* valioso: investigaciones importantísimas, sin duda, para la aclaración de determinados problemas, pero que no contribuyen en nada al análisis de la vivencia estética misma. Por no haberse dilucidado bien estos supuestos previos, o quizá porque se confundió el escuchar disertaciones psicológicas o estéticas con el adquirir cultura psicológica o estética, lo cierto es que gran parte de los experimentos a que nos referimos han sido más

perjudiciales que provechosos para el avance de la Estética.

Volkelt. El valor de la estética de Fechner radica, pues, no tanto en sus resultados intrínsecos como en la forma absoluta y radical en que este investigador, por primera vez, introdujo y realizó el punto de vista psicológico empírico. A partir de Fechner, la estética psicológica se desenvuelve en direcciones muy dispares. Volkelt es quien, desde puntos de vista psicológicos, ha elaborado en forma más amplia todas las cuestiones estéticas. El principio metodológico a que se sujeta Volkelt es el de la psicología de su época: la descomposición de un estado psíquico complejo en estados elementales. ¿Qué vivencias nacen en mí cuando contemplo el Discóbolo? ¿Qué sentimientos de placer? ¿Y cuáles son las sensaciones, imágenes, complejos de vivencias, etc. sobre las que la estatua se va construyendo para mí? Con este criterio analítico, Volkelt examina todo el vasto reino de la Estética: tanto el juicio como el placer estéticos, la contemplación como la creación artísticas, las formas del estilo como las llamadas "modalidades" —lo trágico, lo cómico, lo sublime, etc. No hay problema en la historia de la Estética que Volkelt no haya encerrado en el círculo de su observación, ni punto de vista que no le justifique parcialmente.

Pero este análisis elemental no es para

Volkelt la última palabra de la Estética. Queda por resolver aún la cuestión de la *unidad del dominio estético*. ¿Cuál es la causa de que tantas formas de placer estético y tantos tipos de vivencias deben ser, sin embargo, considerados todos como hechos estéticos? La respuesta es, según Volkelt, la siguiente: Todo lo que llamamos *estético* satisface ciertas necesidades elementales de la vida espiritual, por ejemplo la necesidad de contemplar afectivamente, de dar libre curso a nuestra imaginación afectiva, etc. Y todas estas diversas necesidades vuelven a constituirse en unidad, no porque tengan origen común, sino porque todas colaboran a un fin común. Todas tienden, en efecto, a equilibrar armoniosamente la vida del espíritu.

De esta base psicológica surgen las normas estéticas de Volkelt, que hacen de su estética mucho más que una mera ciencia descriptiva. Es estéticamente valioso el objeto conformado de tal manera que resulta apto para llenar esas necesidades psicológicas. Así, por ejemplo, la necesidad de contemplación afectiva es satisfecha por un objeto estético en que se unifican forma y contenido; la necesidad de dar curso a nuestra imaginación afectiva es apaciguada por la obra de arte que posee un contenido pleno de sentido humano.

Tales normas no desdicen de su origen, a saber, del sistema de principios de la estética idealista. Son, en parte, unas mismas

exigencias estéticas las que los idealistas infieren de premisas metafísicas y las que Volkelt hace derivar de necesidades psicológicas. Después de la áspera ruptura de Fechner con el pasado, Volkelt significa una reaproximación —si no metodológica, al menos material— a la estética idealista de comienzos del siglo XIX.

Lipps. Mientras Volkelt, analizador y empirista, se esfuerza por enseñorearse de la multiplicidad de las vivencias estéticas mediante su descripción y su descomposición en elementos, Lipps, el gran sistematizador de la estética psicológica, procura edificar la Estética sobre un fundamento psicológico único. Pero este elemento decisivo no es una *vivencia,* reconocible en todos los hechos estéticos, sino una *función* que sirve de base a todas las vivencias: la endopatía, introafección o proyección sentimental *(Einfühlung).*

Lipps no cree que esta función de endopatía sólo se revele en lo estético: está ligada a lo espiritual en todas sus manifestaciones. Actúa en la percepción de cualquier objeto. Cuando percibo una línea o una figura geométrica, esa línea, esa figura se me presentan a través de mi actividad de aprehensión, de mi impulso aperceptivo. Pero es que además aparece objetivada en la línea esa actividad mía; la línea o el rectángulo —no mi actividad interna— parecen alargarse o comprimirse: yo he proyectado

sentimentalmente en la línea o figura geométrica mi propia actividad. La piedra que cae me parece tender a la tierra, afanarse por tocarla, mientras en realidad no hay afán ninguno que yo descubra directamente en el objeto inanimado, sino sólo el que conozco por mí mismo y que no hago más que proyectar en el objeto. Más aún. El color azul es para mí tranquilo y severo; el rojo chillón es turbulento y salvaje. Una melodía es suave y apacible; otra, fúnebre y melancólica. También en estos casos las presuntas disposiciones del objeto no son sino disposiciones mías que he trasladado al interior de él. El ritmo espiritual que esos objetos determinan en mí al ser captados (pues las "disposiciones" son, para Lipps, expresión de un ritmo espiritual), ese ritmo es proyectado sobre el objeto mismo que estoy percibiendo. Por último, los cuerpos humanos exteriores a mí son animados y vivificados por mí al proyectarme yo en ellos, al llenarlos con mi propia vida mediante un impulso espontáneo que me arrastra hacia esos cuerpos.

El fenómeno de endopatía, como tal, sólo constituye el fundamento de la específica vivencia estética; pues ésta depende, además, del género de endopatía que suscita en mí el objeto captado. La endopatía puede ser libre y aérea, pesada e intensa, amplia y llena de vida, pero también mezquina y pobre, hueca y torcida, indecisa y estrecha. Un rectángulo puede presentar marcada tenden-

cia a la estabilidad sin ser excesivamente largo y angosto, o puede también la tendencia horizontal estar amenazada por la vertical. Paralelamente, la endopatía en el primer caso es fuerte y definida, mientras en el segundo hace prevalecer despóticamente una dirección, sofocando a la otra. Ahora bien: por el tipo de endopatía se decide cuándo un objeto es estéticamente valioso y cuándo no. Si el objeto suscita en mí una proyección sentimental que concuerda con el núcleo ideal de mi ser, si su contenido me enriquece, me amplía y me eleva, entonces el objeto es estéticamnte valioso. Pero si la proyección sentimental provocada pugna con esas tendencias ideales, si me proyecto en una forma endeble y ruin, surge el desacuerdo entre lo que mi propia vida busca y lo que el objeto en realidad me proporciona, y entonces el objeto se me aparece como feo.

Por último, lo que yo gozo no es el objeto sino mi propio valor, dentro del cual aprehendo mi objeto. Todo placer estético es, en última instancia, placer de sí mismo. Y este placer de sí mismo es facilitado por el hecho de que los objetos estéticos están por encima de la realidad cotidiana. En la realidad estética, los intereses materiales no logran dañar el goce provocado por los movimientos anímicos que se proyectan sentimentalmente; podemos abandonarnos por entero a la simpatía con que nos ligamos a la vida de la estatua, a las imágen de la poe-

sía, a los ritmos y formas de la música, al juego de fuerzas de la arquitectura. Pero como estos motivos espirituales y vitales — que en realidad emanan de nosotros mismos — están enlazados a los objetos en el acto en que nos impresionan, el análisis estético no necesita en cada caso particular referirse al proceso psicológico cuyo resultado ha sido la proyección sentimental de esos motivos en el objeto. Es lícito considerarlos como si estuvieran ya presentes en el objeto mismo. Por eso podemos incluir dentro de la estética axiológica orientada hacia el objeto aquella parte de la estética de Lipps que no investiga el proceso de endopatía, sino los objetos estéticos mismos, a través de los motivos proyectados sentimentalmente. Y esto sin olvidar que el fundamento de la doctrina de Lipps radica íntegramente en lo psicológico.

Groos. La teoría de la endopatía o intro-afección, de Lipps, no es más que una realización —la más neta y sistemática, y la más rica en influencias— de ideas más de una vez defendidas, tanto en el pasado como en los tiempos actuales. Herder había anticipado el núcleo de la idea de endopatía; el romanticismo acuñó la palabra *Einfühlung;* Jouffroy construyó más tarde una teoría endopática, aunque quizá no muy clara; Lotze se adueñó de ella; Volkelt reconoció la endopatía como principio parcial de la Estética. Por eso fueron prevalecien-

do alternativamente ya un lado de la teoría, ya otro: unas veces, la infusión de la vida del sujeto en lo inanimado; otras, el sentimiento de comunión con los demás; otras, la estructura misma de la vida proyectada sentimentalmente.

La teoría de la proyección sentimental, interpretada en el más amplio sentido, recibió una forma particular en la doctrina de la imitación interna, de K. Groos. Cuando al ver elevarse una columna proyectamos en ella el movimiento de ascensión, aparece en nosotros la tendencia a imitar internamente ese movimiento de ascenso. Nos invade un impulso de movimiento, que se acompaña de toda clase de sensaciones motrices, musculares y orgánicas. En el placer producido por los complejos de sensaciones que nacen de la imitación de manifestaciones vitales extrañas, se basa precisamente el goce estético. Mientras Lipps fundaba esencialmente el placer en la armonía de lo interno y lo externo, el centro de gravedad se sitúa aquí — como en muchas otras teorías, especialmente de autores no alemanes — en el estado somático del individuo que goza estéticamente. También en este caso el placer estético es en definitva placer de sí mismo, no del objeto. Pero no placer espiritual, como sostenía Lipps, sino sólo corpóreo y material.

La actitud estética como problema fundamental. Una tercera adaptación de la estética psicológica, bien distinta de las que hasta ahora hemos mencionado, no trata de constituir lo específicamente estético mediante la unificación de las más diversas vivencias, ni busca la clave de la Estética en una función determinada, como la endopatía. Afirma que el objeto de la ciencia estética es penetrar y explicar integralmente la *actitud* estética ante el mundo, en lo que tiene la característica, en lo que la distingue de las otras actitudes posibles, teóricas y prácticas (Külpe, Meumann). Pero la actitud estética puede ser tanto contemplativa como creadora. De ahí que las teorías sean diversas según adopten como eje de la Estética el examen de los hechos desde el punto de vista del espectador o desde el de la creación artística.

La contemplación estética. Expondremos a grandes rasgos una de las teorías que parten del sujeto que goza estéticamente: la teoría de la *contemplación estética*. Esta doctrina entra, como simple motivo fragmentario, en toda una serie de variadísimos sistemas. Se halla ya en Kant, quien caracteriza la contemplación por rasgos negativos, y sobre todo por los dos siguientes: 1) en la pura contemplación estética nos es indiferente la existencia del objeto; 2) la obra de arte no es objeto de nuestro **deseo.**

Con Schopenhauer la contemplación adquiere por primera vez una fundamental importancia estética y hasta metafísica: En el olvido de sí mismo, tal como la contemplación lo proporciona, nos libramos de la congoja y desasosiego del querer, de la voluntad; salvamos las barreras de lo individual y asimos en lo bello las ideas eternas.

En oposición a Schopenhauer, la estética contemporánea ha analizado la actitud contemplativa como hecho empírico, caracterizando unas veces la naturaleza del sujeto psíquico que contempla, y subrayando otras la peculiar manera de captación del objeto estético (Bergson, Croce, Geiger) y su independencia del mundo real (R. Hamann).

Teoría del placer como creación imitativa. Mientras estos autores ponen metódicamente en primer plano el goce estético, otros, con igual unilateralidad, concentran toda la investigación en la *creación artística*.

Importante papel desempeña aquí la tesis, ya citada, de que una obra es valiosa cuando revela una personalidad artística. Pero si la estética psicológica tiende más bien a la creación que a la contemplación, debe hacerlo con otros fundamentos que ésos, ya que el punto de vista axiológico está, en principio, excluído de su ideario. Si quiere afirmar la prioridad de la creación estética, lo hará solamente insistiendo en el hecho de que el placer estético se halla, en cierto mo-

do, subordinado a la creación artística. Así es como en los últimos cincuenta años ha tenido numerosos partidarios la concepción de que todo placer estético es una *re-creación* de la obra por el espectador (teoría a la que se acerca bastante Meumann).

Se advierte en el fondo de esta doctrina una idea perfectamente justificada: El espectador es obligado por el artista a ver con los propios ojos de éste, a sentir sus propios afectos, a pensar sobre la base de su propia intuición del mundo. El artista impone al espectador su íntegra disposición mental; por eso es explicable —aunque sólo parcialmente sea verdad— la afirmación de que la obra de arte actúa como un poder de sugestión que emana del artista: tesis sostenida por numerosos estetas, sobre todo franceses. Sin embargo, la teoría de la re-creación no se esfuerza tanto por establecer paralelos entre la *actitud* del artista y la del espectador, como entre el *proceso* de la actividad y el de la actividad contemplativa. El proceso de captación placentera de la obra, en cuanto acaecimiento temporal, sería como una copia del proceso de creación artística. Por este camino, la teoría se vuelve del todo injustificada. El proceso de aprehensión de un cuadro está sujeto al rumbo que le señaló el artista al elaborar la obra de arte; marcha unas veces, analíticamente, de la impresión de conjunto hacia las particularidades; otras, de los detalles al conjunto. Pero jamás tiene relación alguna con la trabajosa

composición de la obra por el artista, ni con su lucha por someter la materia, ni con sus reflexiones, sus desengaños y sus éxitos. Como sujetos empíricos, el espectador y el artista están separados por un abismo.

El análisis de la creación artística. Aun cuando se prescinda de esta sobreestimación unilateral de la creación artística a expensas de la contemplación, el análisis de la creación por sí misma no deja de ser un valioso fin para la investigación estética.

Diversos problemas se presentan simultáneamente a este respecto. Se puede, por ejemplo, atender al proceso temporal y unitario de la creación artística, y tratar de asir su curso en leyes generales, desde la concepción de la obra hasta su conclusión. Las declaraciones de los artistas mismos (especialmente cuando no se proponen teorizar), las observaciones de sus contemporáneos, las noticias biográficas, los bocetos, los planes ofrecen un material de inestimable importancia como base de investigación. Es claro que no ha de esperarse llegar a una fórmula del proceso creador válida para todos los casos. Disquisiciones hay sobre esos temas que, al hablar del Artista, así, en general, ya están revelando dilettantismo. Ninguna ley general puede inferirse de la inspiración casi patológica que arrebataba a menudo a Goethe, en su juventud, obligándole a escribir sus poesías como al dictado; ni

de la equilibrada inspiración intelectualista de Lessing, ni de la fácil pluma de los dramáticos españoles del siglo de oro, ni de la creación dolorosa de Marées. Ya es mucho si se logran hacer cristalizar algunos grandes *tipos* de proceso creador. Y ante todo es preciso determinar claramente las cuestiones que esta investigación del proceso creador implica: el problema de los motivos creadores, las especies de concepción artística, la participación de la inteligencia, el papel desempeñado en la creación de la obra por la índole particular del arte que consideremos y sus diversas direcciones, la influencia de la época, la de la edad del artista, etc., etc. Dilthey, Dessoir, Volkelt, Meumann, Müller-Freienfels y muchos otros nos ofrecen los ensayos primeros —y ciertamente valiosos— en esta dirección. Valdría la pena continuarlos y elaborarlos.

Tipos de artistas. Pero la creación artística no puede estudiarse independientemente del hombre creador. El crear es la manifestación de una personalidad artística: en última instancia, los tipos de creación artística han de entenderse simplemente como tipos de artistas creadores. Sin embargo la investigación de tales tipos se halla más en sus comienzos que el análisis del proceso creador. Aún hoy, lo que escribió Schiller sobre "poesía ingenua y poesía sentimental" y Nietzsche —debatiéndose en intrincados supuestos metafísicos— en los *Ori-*

genes de la Tragedia nos parece más decisivo y fértil en conclusiones que cuanto nos haya podido ofrecer la psicología empírica. Es que precisamente en el estudio del genio artístico el planteamiento psicológico de los problemas toca muy de cerca al metafísico. El genio y el hombre no dotado artísticamente ¿se distinguen cuantitativamente o cualitativamente? Por una parte, cada vez se pone más de relieve la diferencia esencial entre genio y humanidad vulgar. Desde Hamann y el *Sturm und Drang,* desde Herder, el romanticismo, Schopenhauer y el Nietzsche de la primera época, hasta Gundolf, se coloca al genio en estrecha relación con las fuerzas esenciales del mundo. El genio es, simplemente, el Hombre en estado original, o la suprema energía creadora de la naturaleza, o la vida en su más auténtica forma. Es expresión de la Voluntad metafísica y, al mismo tiempo, el que más libre se halla, entre todos los hombres, de la voluntad empírica; es la conciencia absoluta, o la inconciencia absoluta; es el hombre intuitivo absoluto...

Son ideas a las que se acude para caracterizar el genio, según la distinta posición estética o metafísica que se adopte. Por otra parte, la moderna psicología naturalista, que trata siempre de reducir la naturaleza de lo psíquico y sus manifestaciones a escaso número de leyes que se repiten continuamente, no puede reconocer esa peculiaridad cualitativa del genio. El genio ha de poseer las

mismas cualidades que todos los demás hombres, sólo que diversamente combinadas, dispuestas según otros juegos de fuerzas. Sólo los efectos exteriores y visibles, tal como cristalizan en la obra artística, serían cualitativamente distintos en el genio y en el hombre común.

Nadie que conozca las obras escritas con este criterio dudará de que, en la concepción cuantitativa del genio, los límites entre la explicación científica y el grosero rebajamiento del genio suelen ser muy poco respetados. Tan poco respetados como, en la concepción cualitativa, las fronteras entre un inspirado y sagaz examen de las particularidades del genio y una charla turbia y descompuesta. En cambio, la equiparación de genio y locura —conocida ya por Schopenhauer, tratada luego anecdótica y confusamente por Lombroso y con criterio biográfico-psiquiátrico por la moderna patología (especialmente por Möbius)— revela al menos la intención de explicar lo peculiar del genio por lo que tiene de anormal, aunque es innegable que en muchos de tales trabajos parecen los autores olvidar que el "paciente" no muestra sólo rasgos psicopáticos, sino que es además un gran poeta o músico o pintor y que la patología nunca llega a lo que hay de esencial en su condición de artista.

Arte y juego. El problema del curso empírico de la creación artística suele a menudo entrecruzarse con otro: el de la *esencia del arte* o de la actividad artística. ¿Cuál es la naturaleza íntima del proceso de creación? (Naturaleza que, claro está, se manifiesta también en el funcionamiento empírico de la actividad artística). Ya hemos examinado, para decidir la parte de verdad y de error que contiene, una primera contestación a ese problema: "arte es imitación". Nos interesaba entonces porque sus defensores atendían, para juzgar el valor de una obra de arte, a la mayor o menor medida en que la imitación se acercaba al modelo. Una respuesta muy distinta es la que relaciona estrechamente *el arte y el juego*. Ya Kant había señalado en su teoría del "libre juego de las facultades cognoscitivas" el parentesco entre juego y vivencia artística, pero Schiller fué el primero en descubrir el núcleo de la actividad estética en el "impulso de juego" ("impulso" que Schiller, de acuerdo con las ideas de Fichte, transformó en algo que hoy más bien consideraríamos simplemente como "juego"). En la estrecha afinidad del arte y el juego han insistido, con criterio puramente empírico, Spencer, Groos, Heinrich von Stein y muchos otros.

Es indudable que no siempre se mantuvo separado el punto de vista genético del analítico. La tesis, antes citada, de que el arte *procede del juego,* se cambia en esta otra:

arte y juego son idénticos por su esencia. Evidentemente hoy ciertos lazos de parentesco entre el arte y el juego. En el juego y en el placer estético, a la inversa de lo que ocurre en el trabajo, se busca la acción por la acción misma, y no un fin exterior a ella. Arte y juego están por encima del finalismo de la vida habitual. Ambos crean una realidad imaginaria que no necesita apoyarse en ninguna otra. En ambos buscamos un resquicio por donde huir de la gravosa existencia cotidiana y del severo modo de conducta que corresponde a esta vida habitual. El sujeto que juega y el que actúa artísticamente se afirman soberanos frente al objeto; no están ligados a él como el que procede científica o económicamente.

Pero un análisis más detenido de esos rasgos de afinidad bastaría para demostrar cuán superficial es, relativamente, el parecido. La actividad artística se distingue en forma neta de la actividad del juego porque la primera está esencialmente orientada hacia la creación de un objeto, la obra de arte, mientras el juego halla plena satisfacción en sí mismo, en el ejercicio de su propia actividad. Y de igual modo. falla la analogía entre placer estético y placer de juego: el objeto del goce de jugar nunca consiste en valores humanos —como sucede en el goce estético—, ni en formas o figuras, sino que se apoya siempre en el goce por sí mismo, por la propia actividad, por la propia destreza, etc.

El arte como expresión. Especialmente en los últimos tiempos, la esencia del arte se ha definido, desde distintos puntos de vista, como expresión, como expresión de sentimientos (Hirn, Kohnstamm, Hausegger). En apoyo de tal afirmación se introducen criterios biológicos y psicológicos. Biológicamente, el arte sería una manera de descargar los afectos intensos. Todo estado afectivo —cólera, dolor, alegría, etc.— tiende a traducirse en movimientos de expresión, en movimientos mímicos, y a resolverse por entero en ellos. En todas las épocas el hombre rebosante de sentimientos ha dado escape a su alma con la danza y el canto, con el lenguaje lírico y la música. Y no otra cosa hace, aún hoy, el artista, valiéndose precisamente del arte para el que está dotado.

El arte como plasmación. También en estas doctrinas ocurre que un detalle parcial es elevado erróneamente a principio general. Ni los artistas del Renacimiento y del Barroco, que buscaban sin cesar nuevas soluciones de problemas formales como la perspectiva y la representación del movimiento, ni los compositores de fugas podrían entrar en esa concepción estética. Todo arte es susceptible de ser juzgado como expresión *por el espectador* que, en presencia de la obra conclusa, puede ver allí cristalizada, *expresada* la plenitud de vida del artista, sus disposiciones de ánimo y

sus sentimientos; mas con esto se deja intacta la esencia de la creación artística. El dar escape a los sentimientos mediante palabras, notas y gestos no es de por sí arte ninguno: no se señala de ese modo ninguna propiedad necesaria de lo artístico. Lo necesario en la actividad artística es más bien la sumisión de la materia a una forma artística: de la piedra o el bronce, a estatua; del lenguaje a poesía; del sonido a melodía; de los movimientos corporales a danza. El arte es plasmación, es representación; en esto insisten acertadamente Meumann y Utitz. Una actividad sólo puede declararse artística allí donde comienza la plasmación o donde se introduce al menos la voluntad de plasmación. Esto es lo que distingue la poesía más torpe de la conversación más henchida de sentimiento, la danza más inhábil de la mímica más expresiva. La relación inversa no siempre es exacta; no toda actividad orientada hacia la plasmación es, por eso solo, actividad artística. Sería menester un análisis más profundo que los que hasta ahora ha realizado la Estética, para delimitar con más precisión aquello que en la naturaleza de la actividad plástica corresponde estrictamente al arte.

IV

LA CIENCIA GENERAL DEL ARTE

Objetivismo estético. El psicologismo rigió en la estética alemana, durante varios decenios, casi exclusivamente. Sólo a principios del segundo decenio del siglo xx comenzó a dibujarse con claros perfiles una nueva dirección, a la que se podría dar, con Dessoir, el nombre de *objetivismo estético*.

El objetivismo estético no concentra su interés en el examen de la vivencia estética ni en la creación artística, sino en el *objeto* estético. Rechaza el criterio psicologista de investigación, según el cual se ha de observar la obra de arte atendiendo a su origen y a su modo de combinarse con la conciencia del espectador o gozador. Estudia la sinfonía, la balada, la estatua como un hecho objetivo igualmente accesible a numerosos sujetos y al que hay que explicar en todo sentido, tanto en lo que toca a su estructura como a sus leyes y efectos.

La ciencia general del arte. Con esto comienza a independizarse lentamente de la Estética una *Ciencia general del arte*, en sentido estricto. Cierto que la estética psicológica había analizado el proceso de la vivencia y de la creación estéticas, pero prestó escasa ayuda a las ramas particulares de la historia del ar-

te. Los ensayos de Roettecken y Elster, que quisieron poner la Psicología al servicio de la ciencia del fenómeno literario, no llegaron muy a lo hondo. Sólo la teoría de la proyección sentimental, de Lipps, logró influir en la estética de la arquitectura y de las artes aplicadas. Mas tal influencia se basaba precisamente en lo que, dentro de la estética de Lipps, no era psicológico. A pesar de las expresiones psicologistas que emplea, Lipps estudia las funciones vitales proyectadas en la obra de arte como si se encontraran *objetivamente* en ella, y habla de las fuerzas de una columna y del dilatarse de las líneas como si fueran en realidad hechos objetivos.

Pero en la tendencia a que nos referimos, esta objetividad se erige en principio. Frente al historicismo, que confundía ciencia del arte e historia del arte, y frente al esteticismo psicológico, para el cual la ciencia del arte sólo significaba investigación de la obra artística en su realidad de vivencia estética, ahora se trata de establecer sobre todo la estructura esencial de la obra de arte; de analizar luego la índole de los diferentes géneros artísticos (poesía, pintura, etc.) y sus especies; de estudiar, en ramas especiales de esta ciencia, las formas de la novela, del drama, de la sonata, del dibujo, etc. Deben ponerse en claro las *esencias,* los caracteres intrínsecos. No basta con admitir meras definiciones ni conceptos sistemáticos. Ni tampoco las esencias tal como aparecen a lo

largo de su vida histórica, accidental, sino en sus leyes más generales.

Ya Konrad Fiedler había preconizado una ciencia general del arte, conforme a ese tipo. Meumann combatió la estética psicológica. Dessoir trazó valientemente el programa de la Ciencia general del arte. Utitz ha estudiado a fondo sus principios y sus fronteras con la Estética.

Los problemas que abraza esta nueva ciencia son, naturalmente, muy viejos. Todos los artistas y aficionados que alguna vez intentaron aclarar la naturaleza de un arte cualquiera, han contribuído en mayor o menor medida a la Ciencia del arte. Pero lo que aún faltaba era reunir todos esos problemas, explícita y sistemáticamente, en una disciplina propia.

La poesía. El análisis estructural del arte comenzó por la poesía, con el *Laoconte* de Lessing, aunque ya en Aristóteles hay indicaciones sobre ese tema. Lessing establece como principio metódico que el desarrollo y los límites de cada arte se explican por la naturaleza de los medios artísticos utilizados en las "imitaciones" propias de ese arte. Tales medios son, para la poesía, ciertas notas o tonos articulados sucesivamente en el tiempo: los sonidos del lenguaje. Desde el punto de vista de la Ciencia del arte, la estética idealista del siglo XIX señala un progreso con relación a Lessing sólo en cuanto que dejó de ver en la

palabra un simple medio de representar el contenido estético significativo — como pensaba Lessing — y trató de asignar al valor artístico de los sonidos de las palabras su justo lugar. Pero sólo fué posible superar la teoría de Lessing — a saber, que la poesía es una imitación de lo intuíble sensorialmente — cuando Th. Meyer demostró que en poesía lo que más importa no es la producción de imágenes descriptivas, sino que la claridad inmediata y lúcida de la poesía radica más bien en la vivacidad — libre de todo "pictorismo" — con que el contenido del lenguaje se presenta a la conciencia. Las ideas de Meyer son muy discutidas y deberán sufrir también muchas limitaciones; pero de todos modos han fijado la base para una comprensión profunda de la estructura de la obra poética.

Las artes plásticas. Los intentos de penetrar las leyes generales de estructura se hicieron en las artes plásticas más tarde que en la poesía. Los primeros análisis así orientados se presentan habitualmente unidos a esta cuestión: hasta qué punto el artista altera en su obra la naturaleza para provocar efectos estéticos. Se atiende menos al problema de la composición misma de la obra que al de su alejamiento de la naturaleza. A este propósito ofrecen materiales aislados, pero de gran profundidad, Leonardo, Winckelmann, Lessing (teoría del "motivo fecundo"); pero sólo en la segunda mi-

tad del siglo XIX se llegan a constituir sistemas orgánicos de Ciencia del arte. Ya hemos mencionado las investigaciones, genéticamente orientadas, de Semper. En apoyo de sus tesis o en són de guerra contra ellas, surgen la mayor parte de los trabajos de Ciencia del arte . Después de haber señalado Wölfflin, en su psicología de la arquitectura, como tema central de ese arte la oposición entre la materia y las fuerzas formales, Lipps analizó minuciosamente en sus estudios de estética espacial la columna dórica y la forma de los vasos de cerámica como resultantes de la proyección de fuerzas vitales, en tanto que Schmarsow desarrollaba especulativamente una serie de conceptos teóricos de Ciencia del arte.

En plena oposición a esas estéticas funcionales está otra dirección de la Ciencia del arte: la caracterizada por los nombres de Fiedler, Hildebrand y Cornelius. Se distingue de los otros métodos usuales en Estética porque no aplica al caso particular de las artes plásticas principios (axiológicos o descriptivos) reconocidos como válidos para todas las artes; sino que trata la estética de las artes plásticas adoptando puntos de vista que sólo tienen sentido en esas artes. *Todo arte plástico es representación visual.* De ahí que su fin sea representar los objetos de manera que ofrezcan al espectador las formas más perfectas posibles. El aspecto natural y accidental de los objetos no presenta ninguna oportunidad para esa perfecta captación de

formas. Un dado, reproducido tal como se le ve de frente, parece un cuadrado; sólo la perspectiva es capaz de imprimirle un aspecto característico. Es menester, ante todo, depurar y aclarar las relaciones espaciales de los objetos entre sí y la articulación espacial de cada objeto; hay que elaborar límpidamente, en todas sus partes, la composición espacial del mundo objetivo representado.

Este principio — a saber, que el más alto fin de las artes plásticas es elevar el mundo visible, imperfecto cuando se le aprehende según la manera ordinaria, a un mundo perfecto — fué inferido primeramente por Fiedler de premisas teóricas y consideraciones artísticas. Hildebrand lo modificó, condensándolo en requisitos artísticos que Cornelius transformó en leyes particulares de la Ciencia del arte.

Podría sostenerse que la representación visual es insuficiente como criterio de valoración en las artes plásticas; y hasta se podría añadir que, como ley científica del arte, esa tesis sólo está confirmada por determinadas direcciones del arte occidental. Pero lo innegable es que nos hallamos ante el primer intento de realizar análisis científicos fundamentales y sistemáticos en el dominio de las artes plásticas. En estos últimos tiempos, Soergel ha intentado realizar una síntesis de diversas concepciones antagónicas, con especial referencia a la arquitectura, introduciendo a la vez en sus análi-

sis científicos el factor afectivo, el intelectual (finalidad, esencia y espíritu visibles de la materia) y el óptico.

La música. La moderna ciencia de la música ofrece un desarrollo enteramente distinto. En ninguna otra rama de la Ciencia del arte se ofrece un divorcio tan marcado entre las almenas del conocimiento de la estructura formal del objeto estético, y el suelo de la teoría estética general. La teoría de las formas musicales, la armonía, etc., han adquirido un grado de transparencia que honra a sus orígenes matemáticos. Por el contrario, en las discusiones sobre problemas de estética musical se pone en seguida de manifiesto una asombrosa falta de claridad de ideas, mayor aún que en el caso de las otras artes.

En el centro de gravedad de todas las disputas relativas a la estética de la música está la siguiente cuestión: qué papel toca al sentimiento en la composición de la obra musical. Ya la teoría de la imitación — esa vieja teoría que aún hoy permanece en pie — había tratado de vencer las dificultades que le presentaba la comprensión de la música considerando este arte como "imitación de sentimientos". Otra doctrina, procedente de Kant y de Rousseau, equipara la música al lenguaje; ve en ella un "lenguaje de los sentimientos". Pero incesantemente se debate en estética musical la cuestión de si la obra musical "representa" sentimientos, pro-

blema que no siempre se distingue con claridad de este otro: ¿la música *despierta* sentimientos en el oyente, o es que el artista *expresa* mediante ella sus propios sentimientos? En torno a este problema de la representación de sentimientos en la música, ardió a mediados del siglo XIX la acalorada polémica entre Hanslick y sus opositores (principalmente los wagnerianos). Hanslick negaba la posibilidad de representar los sentimientos por la música; la música sólo representa lo que se apoya en cambios perceptibles por el oído: los elementos dinámicos de la prisa y de la calma, de la fuerza y la debilidad, del crecer y el empequeñecerse. En rigurosa oposición a estos autores, otros, como Kirchmann, adscriben a la música la facultad de expresar también sentimientos precisos como la alegría infantil, etc. La posición intermedia entre esas dos tesis extremas es la más frecuente. Ha adoptado, desde Hegel, variadísimas formas. La música sería el "arte de los sentimientos indeterminados". Esta imprecisión del sentimiento (su no relación con representaciones fijas, etc.) se identificó en la estética idealista con la generalidad substancial del sentimiento. La música no representa sentimientos particulares — amor, alegría, pesadumbre —, sino la idea del amor, de la alegría, del pesar. Pero aun cuando nos atuviéramos a la aserción de que la música representa sentimientos imprecisos, no susceptibles de ser captados conceptualmente ni de ser referidos a sucesos individuales,

aun en ese caso mediaría gran distancia entre la afirmación de ese principio general y la demostración de cómo el sentimiento se corporiza en la obra de arte, es decir, de cómo penetra en la estructura misma del objeto.

Porvenir de la Ciencia del arte. Su ampliación. Dentro del círculo de problemas de esta ciencia se hallan los filones más promisores de la estética contemporánea, de cuya exploración deben esperar también mucho las ciencias históricas afines: historia de la literatura, de la música, de las artes plásticas. Lo mismo da que se siga designando a estas ciencias como *Estética* o que se las separe decididamente. Ya es mucho si se concede que sus investigaciones son características, que no coinciden con las históricas ni con las psicológicas. Justamente la amalgama del planteamiento científico de los problemas con el planteamiento psicológico e histórico fué la causa de que se retardara tanto la solución de esos problemas artísticos.

Reelaboración de la estética psicológica. La estética futura ha de emprender una reelaboración de los temas principales de la estética psicológica: la vivencia y la creación artísticas. Por la época en que surgió la estética psicológica, dominaba en Psicología general la orientación naturalista que, a imitación de la Física y de

la Química, descomponía la vida mental en elementos, asimilaba sus leyes a las del mundo físico, etc. Naturalmente la estética psicológica no pudo ni quiso emanciparse de estos rasgos generales de la ciencia psicológica. Pero si los síntomas no nos engañan, se está en vísperas de organizar una psicología diversa de la habitual, que atenderá más a las realidades complejas y concretas que a su descomposición en elementos, y que preferirá poner los hechos aislados en relación con la totalidad del hombre a ordenarlos en series de estados de conciencia. Pocas ramas del saber son tan aptas como el estudio de la creación y vivencia artísticas para servir de piedra de toque a la fertilidad de ese método de observación, ya que pocas vivencias se hallan tan arraigadas en la totalidad de la psique humana coma la vivencia estética.

El problema axiológico. Pero todos estos fines particulares se desvanecen ante el problema fundamental de la Estética, el problema del valor estético, que reclama con más urgencia que nunca su solución. La estética pre-empírica concedía puesto tan destacado al punto de vista axiológico, partiendo de sus conexiones sistemáticas y metafísicas, que a la investigación empírica de los hechos particulares le tocó la parte más mezquina. Cuando la estética empírica inició su marcha victoriosa, echó por la ventana, junto con la filosofía, el proble-

BIBLIOTECA - FACULTAD DE CIENCIAS DE LA EDUCACION

ma del valor. La Estética debía constituirse con prescindencia de toda cuestión estimativa, como lo hacen las otras "ciencias de hechos". En realidad fué muy beneficioso para el progreso de la ciencia el haber puesto provisionalmente de lado las discusiones sobre valores. Para gran número de problemas particulares, la oposición de pareceres en materia axiológica carece de trascendencia. Con respecto a otros poblemas, no puede reportar sino ventajas el explorar todos los hechos visibles desde un determinado punto de vista axiológico, por unilateral que éste sea. Lo que sucede es que la estética empírica no excluye el punto de vista del valor: no hace más que ignorarlo. A decir verdad, nunca se ha escrito estética libre de valores. La prescindencia aparente de la estética empírica es explicable: el empirismo estético no ha superado en realidad el punto de vista axiológico, sino que subrepticiamente ha deslizado valoraciones en sus supuestos científicos.

Pero lo que como medida provisional no ofrecía peligro alguno, amenaza hoy a la existencia misma de la Estética. La Ciencia del arte, el problema del origen y evolución de las artes, la estética psicológica, chocan a cada instante con cuestiones axiológicas que no es posible separar de los temas particulares y ante las cuales cierran los ojos quienes quisieran constituir una ciencia desentendida por entero de los valores.

Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación
BIBLIOTECA 22946/
INVENTARIO DE BIENES DEL ESTADO Nº 978

El doble punto de vista axiológico. En doble forma se impone a la Estética el punto de vista axiológico. Toda investigación estética necesita discernir lo estético de lo extraestético; el arte, de lo que no es arte. ¿Cómo explicar, por ejemplo, el origen del arte si no se sabe previamente qué hechos han de ser considerados como *arte*? ¿Cómo explorar la vivencia estética si no se empieza por establecer en qué se distingue de los otros tipos de vivencia; si no se la separa de lo religioso, de lo patriótico, lo erótico, lo intelectual, etc., con que se halla mezclada en la experiencia?

Hay otra distinción axiológica que es fundamental para gran número de problemas, si no para todos: la de vivencia estética legítima e ilegítima, la de arte bueno y arte malo. Toda ciencia histórica del arte presupone implícitamente la distinción entre obras de arte estéticamente valiosas y obras desprovistas de valor estético: distinción indispensable para clasificar por orden de importancia la inmensa cantidad de obras artísticas a cuyo estudio aspira. Si se prescindiera de semejante criterio, no habría razón para que la historia del arte se interesara por Goethe y no por los versos que escriben los muchachos de colegio, o por Rembrandt y no por los platos pintados de las niñas casaderas. Y asimismo la Ciencia del arte no haría más que rozar la superficie de sus problemas si dejara de considerar el punto de vista axiológico. La honda oposición entre Hildebrand

y Lipps se explica por su diversa actitud ante esta cuestión: en qué consiste el valor de una obra de arte espacial. La discrepancia entre Th. Meyer y Lessing se basa en el distinto modo de entender uno y otro los valores supremos de la poesía.

Necesidad de la estética filosófica. Pero, ¿cómo llegar a esos criterios axiológicos? Volvemos, con esta pregunta, a situarnos en el lugar de que partimos. La negación de la estética filosófica llevaba al empirismo; la negación de lo empírico en la solución de los problemas sistemáticos, vuelve a llevar a lo filosófico. Lo cual no quiere decir que la estética empírica haya sido sólo un entremés inútil. No hay por qué renunciar a las conquistas de la estética empírica: las minas que ella excavó en busca de *hechos* no deben volver a cerrarse. Mas para llegar a puntos de vista axiológicos — los únicos capaces de convertir la Estética, de casillero en ciencia sistemática — no es el método empírico el indicado. Sólo la Filosofía puede salvar esta situación. Que el enlace con la Filosofía sólo corresponda a la etapa infantil de las ciencias — afirmación que suele oírse a menudo — es, entendido en general, un error. Hay ciencias — y la Estética es una de ellas — que no pueden carecer de fundamentación filosófica. Y será misión de la estética futura volver a anudar cautelosamente en la Filosofía los hilos que cortó Fechner con tanta arrogancia.

La base metafísica. Hay, en fin, una serie de problemas que llevan aun más al interior de la Filosofía, y a los que el empirismo atendió con predilección, aunque no los pudo resolver por falta de instrumentos intelectuales adecuados. ¿Cómo acercarse, sin el apoyo de una concepción del mundo, al problema de la educación artística del pueblo o al de la cultura artística integral? ¿Cómo decidir si la razón está con la tesis aristocrática de que el arte nunca puede ser más que patrimonio de unos pocos, o si es verdad en cambio que es útil la educación artística del pueblo, ya que — como piensa Tolstoy — todo arte que no hable directamente al pueblo es digno de reprobación? ¿Cómo elaborar, sin partir de un sistema filosófico, una doctrina de justificación del arte? ¿Cómo determinar si el arte proporciona una vía de acceso al ser metafísico supremo, o no es más que un juego despreocupado; si debe cumplir fines morales o si el principio de *l' art pour l' art* está en lo cierto; si el arte nos aísla del mundo mediante una hermosa ilusión, u ofrece, por el contrario, de la vida real, una imagen más verdadera que el propio modelo? ¿Cómo delimitar, sin el auxilio de un sistema filosófico, las relaciones del arte con la religión, con la moral, con la ciencia?

La estética empírica trató muchas veces de resolver, en su propio terreno, esas cuestiones. Pero al intentarlo, no pudo ir más allá de las trivialidades, o pidió — sin saber-

lo ella misma — préstamos a la Metafísica. Y es que la Metafísica constituye, en efecto, la tierra firme sobre la cual ha de entablarse la discusión de tales problemas. Imposible resolverlos cuando falta el soporte metafísico, hoy más ausente que nunca.

BIBLIOGRAFIA

Ante todo, debemos mencionar muy especialmente el estudio de TH. LIPPS publicado en la primera y en la segunda edición de la *Systematische Philosophie,* de Paul Hinneberg. Es el resumen mejor y más suscinto del pensamiento de ese gran autor.

1. La mayor parte de las obras de historia de la Estética la encaran desde uno u otro punto de vista parcial y han envejecido con él. Recomendamos en primer término:

M. SCHASLER, *Kritische Geschichte der Aesthetik* [*Historia crítica de la estética*] (1872).

H. LOTZE, *Geschichte der Aesthetik in Deutschland* [*Historia de la Estética en Alemania*] (1868; reeditada en 1813).

Una reseña de introducción a los problemas estéticos se hallará en:

E. MEUMANN, *Introducción a la estética actual* (traducción española de J. J. de Urries y Azara, Calpe, Breviarios de Ciencias y Letras, 1923).

2. El más completo tratado de Estética escrito desde el punto de vista del idealismo es el extenso y profundo libro de F. T. VISCHER, *Aesthetik oder*

Wissenschaft des Schönen [*Estética o Ciencia de lo bello*] (1846-1857, 4 volúmenes), que aún hoy suele ser utilizado por los especialistas.

El conciso *Grundriss der Aesthetik* [*Esquema de Estética*] de EDUARD VON HARTMANN (volumen VIII de su *System der Philosophie im Grundriss*) instruirá al principiante —con gran claridad y atendiendo siempre a lo esencial— sobre la forma en que los filósofos idealistas encaran el problema estético.

3. La estética axiológica tiene como representante máximo a JONAS COHN, *Allgemeine Aesthetik* [*Estética general*] (1901), cuyas ideas básicas se apoyan en Kant. Véase además BRODER CHRISTIANSEN, *Philosophie der Kunst* [*Filosofía del Arte*] (1909).

Para los problemas relativos al origen del arte, vale la pena mencionar las siguientes obras:

E. GROSSE, *Die Anfänge der Kunst* [*Los comienzos del arte*] (1894).

I. HIRN, *Der Ursprung der Kunst* [*El origen del arte*] (traducido al alemán por M. Barth, 1904).

R. WALLASCHEK, *Die Anfänge der Tonkunst* [*Los comienzos de la música*] (1903).

K. STUMPF, *Die Anfänge der Musik* (1911).

K. BÜCHER, *Arbeit und Rhythmus* [*Trabajo y ritmo*].

M. HÖRNES, *Urgeschichte der bildenden Kunst in Europa* [*Prehistoria de las artes plásticas en Europa*] (2ª. edición, 1915).

M. VERWORN, *Die Anfänge der Kunst* (1909).

G. SEMPER, *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten* [*El estilo en las artes técnicas y tectónicas*] (1878).

Para la estética sociológica y étnico-psicológica:
H. TAINE, *Philosophie de l'art.*
W. WUNDT, *Völkerpsychologie* [*Psicología étnica*], vol. III: *El arte.*

Para la historia evolutiva de las artes plásticas:
H. WÖLFFLIN, *Conceptos fundamentales de Historia del arte* (1915. Traducción española de J. Moreno Villa, Calpe, Biblioteca de Ideas del siglo XX, 1924).
W. WORRINGER, *La esencia del estilo gótico* (traducción española de Manuel G. Morente, Biblioteca de la Revista de Occidente, 1925).

Para la evolución artística del niño:
K. BÜHLER, *Die geistige Entwicklung des Kindes* [*El desarrollo espiritual del niño*] (1918).

4. Una aguda exposición crítica de la estética psicológica es la que ofrece
P. MOOS, *Die deutsche Asthetik der Gegenwart* [*La estética alemana actual*] (vol. I, 1920).

Las obras capitales de estética psicológica son:
G. TH. FECHNER, *Vorschule der Aesthetik* [*Introducción a la Estética*] (2ª. edición, 1897).
TH. LIPPS, *Aesthetik* (I parte, 1903; II parte, 1906).
J. VOLKELT, *System der Aesthetik* (3 vols., 1905 y sigs.).

K. GROSS, *Der ästhetische Genuss* [*El placer estético*] (1902).

Los problemas relativos a la psicología de la creación artística se estudian especialmente en

E. MEUMANN, *Sistema de Estética* (traducción española de Fernando Vela, Calpe, Breviarios de Ciencias y Letros, 1924).

5. MAX DESSOIR se ocupa de los problemas de la ciencia del arte —además de los de la estética psicológica— en su *Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft* [*Estética y Ciencia general del arte*] (1906).

Para la fundamentación de la Ciencia del arte:

E. UTITZ, *Grundlegung der allgemeinen Kunstwissenschaft* [*Fundamentación de la Ciencia general del arte*] (1914).

Para la teoría del arte poética:

TH. MEYER, *Das Stilgesetz der Poesie* [*La ley del estilo en poesía*] (1901).

Para la teoría de las artes plásticas:

TH. LIPPS, *Raumästhetik und geometrisch-optische Täuschungen* [*Estética espacial e ilusiones geométrico-ópticas*].

A. SCHMARSOW, *Grundbegriffe der Kunstwissenschaft* [*Conceptos fundamentales de Ciencia del arte*].

K. FIEDLER, *Schriften über Kunst* [*Estudios de arte*] (1896).

A. HILDEBRAND, *Das Problem der Form in der*

bildenden Kunst [*El problema de la forma en las artes plásticas*] (1908).

H. CORNELIUS, *Elementargesetze der bildenden Kunst* [*Leyes elementales de las artes plásticas*] (1908).

H. SÖRGEL, *Einführung in die Architekturästhetik* [*Introducción a la estética de la arquitectura*] (1918).

Para la estética musical véase el resumen que da P. MOOS, *Moderne Musikästhetik in Deutschland* [*La moderna estética musical en Alemania*] (2ª. edición con el título de *Die Philosophie der Musik von Kant bis Ed. von Hartmann* [*La filosofía de la música desde Kant a Eduardo von Hartmann*] (1920).

Como introducción a los problemas científicos de la música, merece citarse:

H. RIEMANN, *Grundriss der Musikwissenschaft* [*Bosquejo de Ciencia musical*], en la colección *Wissenschaft und Bildung.*

ÍNDICE DE NOMBRES CITADOS

Aristóteles 29, 93.

Bach 12.
Baumgarten 10, 22, 25.
Beethoven 56.
Bergson 79.
Boileau 25.
Bücher 57.
Bühler 58.

Cohn, J. 27, 48.
Cornelius 95 sig.
Croce 79.

Darwin 55.
Dessoir 82, 91, 93.
Dilthey 82.
Dubos 26.
Durero 35.

Elster 92.

Fechner 53, 68 sigs., 73, 103.
Fichte 85.
Fiedler 93, 95 sig.

Geiger 79.
Goethe 28, 35, 81, 102.
Groos 76 sig., 85.
Grosse 56.
Gundolf 43, 83.

Hamann 79, 83.
Hanslick 40, 98.
Hartmann, E. 21, 33.
Hausegger 87.
Hegel 21, 68, 98.
Herbart 35.
Herder 39, 42, 76, 83.
Hildebrand 95 sig., 102.
Hirn 61, 87.

Jouffroy 76.

Kant 26, 27, 33, 34, 35, 37, 45 sigs., 78, 85 97.
Kirchmann 98.
Kohnstamm 87.
Külpe 78.

Lamprecht 58.
Lange, K. 31.
Leibniz 22.
Leonardo 94.
Lessing 82, 93 sig., 103.
Lipps 37, 39, 40 sig., 68, 73 sigs., 77, 92, 95, 103.
Lombroso 84.
Lotze 76.

Marées 82.
Meumann 78, 80, 82 88, 93.
Meyer 94, 103.
Möbius 84.
Müller-Freienfels 82.

Nietzsche 43, 82 sig.

Platón 20, 24, 25, 31 33 34, 36.
Plotino 20, 21.
Policleto 12, 35.

Rafael 12.
Rembrandt 102.
Riegl 62, 63.
Roettecken 92.
Rousseau 97.

Schelling 21, 68.
Schiller 32, 39, 82, 85.
Schmarsow 62, 95.
Schopenhauer 21, 79, 83, 84.
Semper 59 sig., 95.
Shaftesbury 25.
Shakespeare 12, 35.
Simmel 43.
Soergel 96.
Solger 21, 22, 31, 68.
Spencer 57, 85.
Spengler 63.
Stein 85.
Stumpf 57.
Sulzer 25.

Taine 61.
Tolstoy 104.

Utitz 88, 93.

Verworn 58.
Vischer 21, 68.
Volkelt 44, 71 sigs., 76, 82.

Wagner 40, 98.
Wallaschek 57.
Wilde 31.
Winckelmann 36, 94.
Wolff 22.
Wölfflin 62, 63 sig., 95.
Worringer 40, 63.

Zimmermann 35.

SUMARIO

I

INTRODUCCIÓN ..... Págs. 9-16.

Los adversarios de la Estética, p. 9 — Dificultades del método estético, p. 11 — Dos métodos de la Estética, p. 13.

LA ESTÉTICA AXIOLÓGICA..... Págs. 17-50

Estética heterónoma, p. 19 — Estética metafísica, p. 19 — Estética idealista, p. 20 — Estética racionalista, p. 21 — Fundamentación moral de la Estética, p. 24 — La vivencia estética como conocimiento, p. 25 — Autonomía de lo estético, p. 26 — Teoría de la imitación, p. 27 — Teoría de la apariencia estética, p. 32 — Estética objetivo-normativa, p. 33 — Estética formalista, p. 34 — Estética de las ideas, p. 36 — Estética orgánica, p. 38 — Estética normativa que parte de la creación artística, p. 41 — Volkelt y la multiplicidad de normas estéticas, p. 44 — Kant y las propiedades de lo estético, p. 45 — Objeciones, p. 49.

II

LA ESTÉTICA EMPÍRICA..... Págs. 51-64.

Orientación empírico-genética, p. 53 — Método de la historia evolutiva, p. 55 — Los orígenes de la música, p. 56 — Los orígenes de las artes plásticas, p. 58 — Semper, p. 59 — Estética sociológica, p. 60 — Estética psicológico-cultural, p. 62 — Wölfflin, p. 63.

III

LA ESTÉTICA PSICOLÓGICA..... Págs. 65-88.

El método psicológico, p. 67 — Fechner, p. 68 — Esttética experimental, p. 70 — Volkelt, p. 71 — Lipps, p. 73 — Groos, p. 76 — La actitud estética como problema fundamental, p. 78 — La contemplación estética, p. 78 — El placer como creación imitativa, p. 79 — Análisis de la creación artística, p. 81 — Tipos de artistas, p. 82 — Arte y juego, p. 85 — El arte como expresión, p. 87 — El arte como plasmación, p. 87.

IV

LA CIENCIA GENERAL DEL ARTE, Pgs. 89-105.

Objetivismo estético, p. 91 — La ciencia general del arte, p. 91 — La poesía, p. 93 — Las artes plásticas, p. 94 — La música, p. 97 — Porvenir de la ciencia del arte, p. 99 — Reelaboración de la estética psicológica, p. 99 — El problema axiológico, p. 100 — Doble punto de vista axiológico, p. 102 — Necesidad de la estética filosófica, p. 103 — La base metttafísica, p. 104.

BIBLIOGRAFIA ..... Págs. 107-111

INDICE DE NOMBRES CITADOS..... Pág. 115

FAHCE Biblioteca Central
22 946
7.01 GET 9'2
22/08/03